

ΓΡΗΓΟΡΗΣ Μ. ΣΗΦΑΚΗΣ

ΜΕΤΡΟ, ΜΕΛΟΣ, ΟΨΕΙΣ: Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΚΗΝΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ



Σκοπὸς τοῦ παρόντος μελετήματος εἶναι νὰ ὑποδείξει τὴ στενὴ σχέσηη ποὺ ἔχουν μὲ τὸ ποιητικὸ κείμενο ὄχι μόνο ἡ μελοποιία καὶ ἡ ὄψις, ποὺ ἔτσι κι ἄλλιῶς συμπεριλαμβάνονται στὰ κατὰ τὸ ποιὸν μέρη τῆς τραγωδίας ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη, ἀλλὰ καὶ ὅλα τὰ μέσα καὶ τρόποι ἐκφορᾶς τοῦ λόγου καὶ ἀναπαράστασης τῆς πλοκῆς τῆς τραγωδίας, ἀπὸ τὸ μέτρο ποὺ εἶναι ἐγγενὲς στὸν ποιητικὸ λόγο ὡς τὴν κίνησιν τῶν προσώπων μέσα στὸν σκηνικὸ χῶρο.

ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Πρόκειται γιὰ σχέσηη σημασιολογική, ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὸ κείμενο καὶ προσθέτει στὴν ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία τοῦ δράματος, τραγικοῦ καὶ κωμικοῦ ἐξίσου, διευκρινίσεις καὶ συνυποδηλώσεις μέσῳ ἀκουστικῶν καὶ ὀπτικῶν σημασιοδοτικῶν κωδίκων. Οἱ κώδικες αὐτοὶ ἀποτελοῦν συστήματα συμβάσεων ποὺ δημιουργοῦνται καὶ καθιερώνονται βαθμὴδὸν στὸ πλαίσιο μιᾶς θεατρικῆς παράδοσης, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸ θέατρο Νῶ ἢ Καμπούκι τῆς Ἰαπωνίας, τὴν Ὁπερα τοῦ Πεκίνου, τὴν Commedia dell'arte, τὸ εὐρωπαϊκὸ μπαλέτο, τὴν ἰταλικὴ ὄπερα, ἢ τὴν τραγωδίαν τῆς ἀρχαίας Ἀθήνας. Σὲ ὅλες αὐτὰς τὰς περιπτώσεις — καὶ ἀσφαλῶς ὄχι μόνο σ' αὐτὰς — βοηθοῦσε τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ διεπαφὴ τοῦ κοινοῦ μὲ τὸ δρᾶμα γινόταν (ἢ γίνεταί ἀκόμη) σχεδὸν ἀποκλειστικὰ μέσῳ τῆς θεατρικῆς παράστασης καὶ ὄχι μέσῳ ἀναγνώσεως.

Ὡστόσο, ἡ τραγωδία διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὰ παραπάνω δραματικὰ εἶδη ὡς πρὸς τοῦτο: ἐνῶ μετάφραση τῶν ἔργων, φέρ' εἰπεῖν, τοῦ

γιαπωνέζικου θεάτρου ήταν και είναι αδιανόητη, και οι μεταφράσεις του ευρωπαϊκού μουσικού θεάτρου σπανίζουν — ποιός θα ήθελε να δει ή ν' ακούσει τις όπερες του Βέρντι ή του Βάγκνερ μεταφρασμένες; — ή τραγωδία άρχισε να μεταφράζεται σε ευρωπαϊκές γλώσσες από την Αναγέννηση κι έπειτα, όταν ή αρχαία θεατρική παράδοση είχε από αιώνων λησμονηθεί. Επίσης, δέν υπήρχε ακόμα αρχαιολογική έρευνα (έκτός Ιταλίας), τὸ θέατρο τοῦ Διονύσου στὴν Ἀθήνα έπρεπε νὰ περιμένει άλλους τρεῖς αἰῶνες γιὰ νὰ τὸ ἀποκαλύψουν, ή μελέτη τῆς κεραιμεικῆς ή τῆς κοροπλαστικῆς δέν εἶχε καν ἀρχίσει, ἐνῶ ή γνώση τῆς ἀρχαίας μετρικῆς καὶ μουσικῆς ἦταν περιορισμένη. Ὑπῆρχε ὅμως στὴν Εὐρώπη τῆς Ἀναγέννησης ἀνυπόκριτος θαυμασμός γιὰ τὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα, υπῆρχε ή τυπογραφία — ὁ Σοφοκλῆς ἐκδόθηκε ἀπὸ τὸν Ἄλδο τὸ 1502, ὁ Εὐριπίδης τὸ 1503, ὁ Αἰσχύλος τὸ 1518 —, καὶ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 16ου αἰῶνα ὁ μεγάλος Ἰταλὸς ἀρχιτέκτονας, Andrea Palladio, σχεδίασε στὴ γενέτειρά του, Vicenza, τὸ περίφημο Teatro Olimpico, ἀκολουθώντας τοὺς κανόνες ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ ρωμαϊκοῦ θεάτρου ποὺ εἶχε θεσπίσει ὁ Ρωμαῖος συνάδελφός του, Βιτρούβιος.

Στοὺς τρεῖς αἰῶνες ποὺ ἀκολούθησαν, ἀπὸ τὸ 1600 ὠς τὸ 1900, τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα — ὄχι μόνο ή τραγωδία — ἄσκησε μεγάλη ἐπίδραση τόσο στὸ μουσικὸ ὅσο καὶ στὸ νεοκλασικὸ θέατρο τῆς Ἰταλίας, τῆς Γαλλίας καὶ τῆς Γερμανίας, ἀφοῦ ὁ ἐλληνορωμαϊκὸς πολιτισμὸς υπῆρξε στὸ ἴδιο διάστημα ή ἀδιαφιλονίκητη βάση τοῦ νεότερου ευρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ μεγάλη ἐπίδραση, ὅμως, στὴν ὁποία ἀναφέρθηκα δέν πῆρε ποτέ — δέν θὰ μπορούσε νὰ πάρει — τὴν μορφὴ ἀναβίωσης τοῦ τραγικοῦ ή τοῦ κωμικοῦ θεάτρου, ἀφοῦ ή έρευνα τῶν θεατρικῶν ἀρχαιοτήτων δέν ἄρχισε πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα. Ὁδήγησε, ὡστόσο, στὴ μεταφύτευση καὶ πολὺ συχνὰ μετάλλαξη τῶν ἀρχαίων ἔργων σὲ νέο περιβάλλον καὶ ἄλλο θεατρικὸ εἶδος, π.χ., τῆς ὀπερας, τοῦ κλασικοῦ γαλλικοῦ θεάτρου τοῦ 17ου αἰ. ή, ἀργότερα, στὸν εἰκοστὸν αἰῶνα, τοῦ σύγχρονου ρεαλιστικοῦ, μοντέρνου, ή μεταμοντέρνου θεάτρου.

Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα διασκευῆς κατὰ τοὺς κανόνες καὶ τὸ ὕφος τοῦ ρεαλισμοῦ εἶναι *Τὸ Πένθος ταιριάζει στὴν Ἠλέκτρα* τοῦ Eugene O'Neill (1888–1953) καὶ τὸ *Cocktail Party* τοῦ T. S. Elliot (1988–1965). Παραδείγματα μοντέρνας μεταλλαγῆς ἀρχαίου ἔργου εἶναι ή *Ὁρέστεια* τοῦ Γιάννη Ξενάκη καὶ μεταμοντέρνας *Οἱ Ἀτρεΐδες*

(*Les Atrides*) της Ariane Mnouchkine (1991–92), τὸ τελευταῖο μάλιστα ὄχι μέσῳ διασκευῆς ποὺ νὰ καταλήγει σὲ νέο κείμενο, ἀλλὰ μέσῳ μετάφρασης ποὺ χρησιμεύει σὲ καινοφανῆ θεατρικὴ ἀναπαράσταση, ἐμπνευσμένη κυρίως ἀπὸ τὶς θεατρικὲς παραδόσεις τῆς Ἰνδίας. Στοὺς ἀντίποδες τῶν *Αἰτρειδῶν* τῆς Mnouchkine βρίσκεται ἀσφαλῶς ἡ *Ὀρέστεια* τοῦ Peter Hall μὲ ἀνδρες ἡθοποιούς καὶ προσωπεῖα (1981)· παράσταση ποὺ ξεκίνησε μιὰ σοβαρὴ προσπάθεια τοῦ μεγάλου Ἀγγλοῦ σκηνοθέτη νὰ διδαχθεῖ ἀπὸ τὴν ἔρευνα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, ποὺ εἶχε πάρει ἐντατικὴ μορφή στὴ Μ. Βρεταννία ιδίως ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1950 καὶ ἐξῆς.¹ Ἡ ὑποδοχὴ ποὺ εἶχε ἡ περίφημη ἐκείνη παράσταση τὸν ἔκαμε νὰ συνεχίσει μὲ τὴ *Λυσιστράτη* (1993), τοὺς *Οἰδίποδες* (1996), καὶ τὶς *Βάκχες* (2002).

ΣΗΜΑΣΙΑΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ ΚΑΙ ΣΥΝΥΠΟΔΗΛΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Ἀναφέρθηκα λίγο πιὸ πάνω σὲ σημασιακοὺς κώδικες καὶ συνυποδηλώσεις ποὺ μποροῦν νὰ πλαισιώνουν τὸν λόγο, νὰ ἀναδεικνύουν τὸ νόημα καὶ νὰ ἐνισχύουν τὴν πρόσληψη τοῦ δράματος ἀπὸ τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου. Εἶναι αὐτοὶ ἀκριβῶς οἱ κώδικες ποὺ ἀντικαθίστανται σὲ κάθε διασκευὴ ἢ μετάφραση, ἡ ὁποία ἐξ ὀρισμοῦ ἐπιχειρεῖ νὰ ἐκσυγχρονίσει ἓνα ἔργο, ὥστε νὰ κάμει δυνατὴ τὴ μεταφορὰ του μέσῳ τῆς παράστασης σὲ νέο γλωσσικὸ καὶ πολιτισμικὸ περιβάλλον. Ἀλλὰ τὸ ἐρώτημα εἶναι ἂν ἡ μεταφορὰ, διασκευὴ ἢ μεταλλαγή γίνεται μετὰ λόγου γνώσεως — τοῦ ἀρχαίου λόγου, ἐννοῶ — καὶ τῶν ὅρων καὶ τρόπων τῆς ἀρχαίας παράστασης, ὅπως ἀληθεύει γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ Peter Hall, ἢ ἂν γίνεται αὐθαιρέτως ἐν ὀνόματι τῆς καλλιτεχνικῆς ἐλευθερίας ἢ τῶν προσδοκιῶν ἐνὸς σύγχρονου κοινοῦ, ποὺ ἔχει συνηθίσει, φέρ' εἰπεῖν, νὰ βλέπει τὶς παραστάσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ Φεστιβάλ στὸ Ἡρώδειο καὶ τὴν Ἐπίδauρο, ἢ νὰ παρακολουθεῖ τὶς παραστάσεις τῆς Ariane Mnouchkine στὸ Παρίσι, ποὺ

1. Ἄν καὶ γιὰ τὴ χρῆση τῶν προσωπείων ὁ ἴδιος ἀναγνωρίζει τὴν ὀφειλὴν τοῦ στὸν μεγάλο σκηνοθέτη καὶ θεωρητικὸ τοῦ θεάτρου, Michel Saint-Denis (1897–1971), ὅπως λέει σὲ δημόσια συζήτηση (platform discussion) μὲ τὸν Peter Stothard στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τῆς Ἀγγλίας, τὴν 21η Σεπτεμβρίου 1996 (προσβάσιμη ἀπὸ τὴν ιστοσελίδα τοῦ National Theatre [Platform Papers]).

παραπέμπουν — οί τελευταῖες — χωρίς ἐξαίρεση σὲ ἀσιατικές θεατρικές παραδόσεις, δημιουργώντας ἔτσι μιὰ πολυπολιτισμική αὐρα γύρω ἀπὸ δραματικά πρόσωπα, μολονότι ἀπευθύνονται σὲ μονοπολιτισμικὸ εὐρωπαϊκὸ κοινό (Εἰκ. 1).



Εἰκ. 1. Εἴσοδος τοῦ Χοροῦ
στὸν *Ἀγαμέμνονα* τῶν
Ἀτρειδῶν (*Les Atrides*) τοῦ
Théâtre du Soleil

Εἶναι ὅμως καιρὸς τώρα νὰ δοῦμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ τί μπορούσαν νὰ σημαίνουν ἢ νὰ ὑποδηλώνουν οἱ κώδικες τῆς ἀπὸ σκηνηῆς διδασκαλίας τοῦ δράματος γιὰ τὸ κοινὸ τῆς ἀρχαίας Ἀθήνας. Πρῶτα πρῶτα, ἡ τραγικὴ λέξις — ὅπως καὶ ἡ κωμικὴ, ἄλλωστε — εἶναι ἀμικῶς ποιητικὴ· εἶναι τὸ ποιητικὸ ὕφος τοῦ δραματικοῦ εἴδους καὶ ποτὲ ἡ ιδιόλεκτος τῶν δραματικῶν προσώπων. Ἀντίθετα μὲ τὸν Σαίξπηρ, ποὺ χρησιμοποιοῦσε συχνὰ τὸν πεζὸ λόγος, ὅταν ἤθελε νὰ δώσει ρεαλιστικότερο τόνο ἢ κωμικὴ χροιά σὲ διαλόγους (ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες περιστάσεις ὅπου χρησιμοποιοῦσε τὸ ὕφος τῆς ρητορικῆς), στὴν ἀρχαία τραγωδία ἀκόμα καὶ τὰ ἐπιφωνήματα εἶναι συνήθως μέρος τοῦ στίχου ἢ ὁλόκληροι στίχοι, ὅχι μόνο σὲ λυρικά συμφραζόμενα, ὅπως εἶναι ὁ κομμὸς πρὸς τὸ τέλος τῶν *Περσῶν* τοῦ Αἰσχύλου, ἀλλὰ καὶ σὲ σκηνὲς ἱαμβικοῦ διαλόγου, δηλαδὴ στὰ γλωσσικὰ καὶ μετρικὰ ἀπλούστερα μέρη τῆς τραγωδίας:

ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ. *παπαῖ, οἷον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δέ μοι.*

ὁ το τοῖ, Λύκει' Ἀπολλον, οἶ ἐγὼ ἐγώ. (Αἰσχ. *Ἀγαμ.* 1256-57)

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ. ἀπόλωλα, τέκνον· βρόκομαι, τέκνον· παπαῖ,
ἀπαπαπαπαπαῖ, παπαπαπαπαπαπαπαῖ. (Σοφ. Φι-
λοκτ. 745-46)

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ. παπαῖ· τὸ σιγᾶν οὐ σθένω, σὲ δ' ἤρεσα. (Εὐρ. Ίφι. ἐν
Αὔλ. 655)

Ἄν θυμηθοῦμε ὅτι ὁ τραγικὸς διάλογος διεξάγεται μὲ ἀρχικὰ πολὺστιχες ρήσεις, ἐνῶ ἀργότερα ἐπιταχύνεται μὲ τοὺς τρόπους τῆς στιχομυθίας καὶ τῆς ἀντιλαβῆς μεταξὺ δύο προσώπων, ἀντιλαμβανόμεστε ὅτι τὸ ἐπίπεδο τοῦ λόγου εἶναι ὑψηλότερο ἀπὸ ἐκεῖνο τοῦ κοινοῦ διαλόγου. Καὶ αὐτὸ ὅμως εἶναι μόνο ἡ ἀρχὴ τῆς σχηματοποίησης, γιατί ὑπάρχουν ἀκόμα δύο ὑψηλότερα ἐπίπεδα ἐκφρασης, ποὺ μεγαλώνουν αὐξητικὰ τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸν καθημερινὸ καὶ τὸν ποιητικὸ λόγο ἢ, ὅπως θὰ δοῦμε λίγο ἀργότερα, ἀνάμεσα στὸ καθ' ἑκάστον καὶ τὸ καθόλου, ἡ μίμησης τοῦ ὁποῖου ὀρίζεται ὡς ἔργο τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη: εἶναι ἡ μουσικὴ ἀπαγγελία (recitativo) καὶ τὸ τραγούδι, ὁμαδικό (τοῦ χοροῦ) ἢ ἀτομικό (τῶν ὑποκριτῶν), ποὺ φυσικὰ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἄλλα μέτρα ἀπὸ τὸν ἱαμβικὸ τρίμετρο τοῦ διαλόγου. Εἶναι φανερό ὅτι ἔχομε νὰ κάνουμε μὲ ἓναν σημασιακὸ κώδικα, τὰ “σημεῖα” τοῦ ὁποῖου εἶναι τὰ μέτρα καὶ τὰ μέλη — τὰ ὁποῖα δυστυχῶς ὁ Ἀριστοτέλης δὲν πραγματεύεται στὴν *Ποιητικὴ* γιὰ λόγους ποὺ δὲν εἶναι τοῦ παρόντος. Ὅρίζει, ὡστόσο, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς πραγματείας του ὅτι, ὅχι μόνο ὅλες οἱ μορφές τῆς ποίησης εἶναι μιμήσεις, ἀλλὰ ὅτι μιμήσεις εἶναι καὶ οἱ τέχνες ποὺ δὲν χρησιμοποιοῦν τὸν λόγο παρὰ μόνο τὴν ἁρμονίαν καὶ τὸν ῥυθμόν (ἢ αὐλητικὴ καὶ ἡ καθαριστικὴ καὶ ἡ τῶν συρίγγων) ἢ καὶ μόνο τὸν ρυθμό (ἢ τέχνη τῶν ὀρχηστῶν [I.1447a 24–28]).

ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΙΚΗΣ ΜΙΜΗΣΗΣ

Ἀργότερα, ὅταν ὁ Ἀριστοτέλης δίνει τὸν ὅρισμό τῆς τραγωδίας καὶ ἀπαριθμεῖ τὰ ἑξι κατὰ τὸ ποῖόν μὀριά της (συστατικὰ στοιχεῖα), ἡ μελοποιία μαζὶ μὲ τὴν λέξιν χαρακτηρίζονται ὡς μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ἡ τραγωδία ποιεῖται τὴν μίμησιν — ὑπενθυμίζω ὅτι τὸ ἀντικείμενο τῆς τραγικῆς μιμήσεως εἶναι ὁ μῦθος, τὸ ἦθος καὶ ἡ διάνοια· δηλαδὴ ἡ πλοκή, τὰ ἠθικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ὁ τρόπος τοῦ σκέπτεσθαι τῶν πραττόντων. Πῶς ὅμως ὁ ῥυθμὸς καὶ ἡ ἁρμονία (ῥυθμός, τροπικὴ κλί-

μακα), ἡ γενικότερα τὸ μέλος (τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγον τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ, Πλάτ. Πολ. 398d) λειτουργεῖ ὡς μέσον τῆς τραγικῆς ἀναπαράστασης; Ἡ ἀπάντηση εἶναι ὅτι ὁ μουσικο-λυρικός λόγος ἀποκαλύπτει συναισθήματα καὶ ἠθικὲς ποιότητες ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει ὁ λόγος τῆς κοινῆς ὁμιλίας, πρᾶγμα ποὺ γενικῶς συμβαίνει στὰ χορικά, ἀλλὰ καὶ σὲ περιστάσεις ὅπου ἓνα δραματικό — ὁπωσδήποτε πρωταγωνιστικό — πρόσωπο² αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφράσει τὸν τρόμο, τὴν ἄφατη θλίψη ἢ ὁποιοδήποτε ἄλλο ἰσχυρὸ πάθος νιώθει, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ κάνει μιλώντας, παρὰ μόνο ὑψώνοντας τὴ φωνή του σὲ θρῆνο, ἢ θρησκευτικὸ ἢ ἐκστατικὸ τραγούδι.³

Ἐπειδὴ, λοιπόν, ἡ ἀρχαία μουσικὴ ἦταν τροπικὴ (modal) καὶ παρὰδοσιακὴ, ὅπως ἦταν καὶ εἶναι ἡ βυζαντινὴ, ἡ ἀραβοπερσικὴ, ἡ Ἰνδική, κοκ., λειτουργοῦσε καὶ παραστατικὰ ὑποδηλώνοντας τὸ ἦθος ὅχι μόνο τῶν προσώπων, ἀλλὰ καὶ μιᾶς δραματικῆς περιστάσεως ἢ σκηνῆς ὁλόκληρης. Ὁ Ἀριστοτέλης ἐπισημαίνει, στὰ *Πολιτικά*, τὴ

2. Ἐξαιροῦνται δηλαδὴ οἱ θεοὶ (ποὺ εἶναι ἀτάρακτοι), καὶ κοινωνικὰ κατώτερα πρόσωπα καὶ δοῦλοι (τῶν ὁποίων ἡ τύχη δὲν διακυβεύεται ποτὲ στὴν τραγωδίᾳ)· μποροῦν ὅμως νὰ ἀποδίδουν μὲ μουσικὴ ἀπαγγελία ἀναπαίστους ἢ καί, σπανιότερα, ἐξαμέτρους. Γιὰ εἰδικὲς ἐξαιρέσεις καί, γενικότερα, γιὰ τοὺς ρόλους τῶν προσώπων ποὺ τραγουδοῦν καὶ τοὺς ἡθοποιούς ποὺ τοὺς ὑποδύονταν, εἶναι ἀνεκτίμητες οἱ συμβολὲς τῆς Edith Hall: “Singing roles in tragedy”, στὸ βιβλίο τῆς *The Theatrical Cast of Athens*, Ὁξφόρδη 2006, 288–320· “The singing actors of antiquity”, στὸ P. Easterling & E. Hall (ἐπιμ.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, 2002, 3–38. Ἡ Hall ὑποδεικνύει καὶ ὡς ἓνα βαθμὸ ἀνασυγκροτεῖ μιὰ “πολύπλοκη μετρικὴ καὶ φωνητικὴ προσωπογραφία χωρὶς προηγούμενο” (“The singing actors”, σ. 7).
3. Πολὺ σχετικὰ μὲ τὰ παραπάνω εἶναι ὅσα ἐπισημαίνει, μὲ τὸν δικό του τρόπο, ὁ Peter Hall (βλ. σημ. 1) ἀναφερόμενος στὴ μουσικὴ ποὺ ἔγραψε ἡ Judith Weir γιὰ τοὺς δύο Οἰδίποδες, τοὺς ὁποίους δίδαξε τὸ 1996 στὸ Λονδίνο: “Ἡ μουσικὴ δηλαδὴ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο, δὲν ἐπιβάλλεται σ’ αὐτό. Εἶναι κάτι πολὺ μουσικό, γιατί ἡ ἀρχαία τραγωδία εἶναι πολὺ μουσικὴ. Ὑπάρχουν ἐδῶ οἱ μεγάλες ἄριες ποὺ τραγουδοῦν σόλο οἱ πρωταγωνιστές· ὑπάρχουν τὰ χορικά, ποὺ εἶναι πολὺ ὑποκειμενικά καὶ σχετικὰ μὲ τὸ ὑποσυνείδητο. [...] Καὶ κατόπιν ὑπάρχουν τὰ μέρη τῆς στιχομυθίας — οἱ πραγματικοὶ διάλογοι, ὅταν δύο πρόσωπα ἀντιμετωπίζουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο καὶ ἐπιχειρηματολογοῦν. Ὅλη ἡ τραγωδία εἶναι δομημένη πάνω σ’ αὐτὲς τὶς τρεῖς φόρμες καὶ εἶναι (ὅλες) πολὺ μουσικές· ἀλλὰ, καὶ πάλι, ἡ μουσικὴ ἀνακαλύπτεται, δὲν ἐπιβάλλεται.”

σημασία και λειτουργία τῶν τρόπων/ῥήχων καὶ τῶν ἀντίστοιχων μελωδιῶν (ἀκόμα καὶ τῶν ῥχοχρωμάτων):

Ἐν τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ῥθῶν· [...] εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἀρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιζολυδιστὶ καλουμένην, [...] μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἡ δωριστὶ μόνη τῶν ἀρμονιῶν, ἐνθουσιαστικούς δ' ἡ φρυγιστὶ (8, 1340a 38–b 5).

Στὰ ἴδια τὰ μέλη ἐνυπάρχουν προσομοιώσεις τῶν ῥθῶν· [...] κατ' ἀρχὴν λοιπὸν διαφοροποιοῦνται ἀπὸ τῆ φύσης τους οἱ τροπικὲς κλίμακες, οὕτως ὥστε ὅταν ἀκοῦμε τίς μελωδίες νὰ ἀλλάζει ἡ διάθεσή μας καὶ νὰ μὴν τίς προσλαμβάνομε ὅλες μὲ τὸν ἴδιο τρόπο: μερικὲς μᾶς κάνουν πιὸ θρηνητικούς καὶ συγκρατημένους, π.χ. ἡ λεγόμενη μιζολύδιος ἀρμονία, [...] ἄλλη μᾶς δημιουργεῖ μιὰ μέση διάθεση καὶ αἰσθήση σταθερότητας κατ' ἐξοχὴν, πρᾶγμα ποὺ φαίνεται νὰ κάνει μόνο ἡ δωρικὴ ἀρμονία, ἐνῶ ἡ φρυγικὴ μᾶς κάνει ἐνθουσιαστικούς.

Εἶναι καιρὸς ὅμως νὰ δοῦμε ἓνα δυὸ συγκεκριμένα παραδείγματα: Ὅταν ὁ Θησέας στὸν *Ἰππόλυτο* τοῦ Εὐριπίδη, ἐπιστρέφοντας στὴν Τροϊζήνα, ἀντικρίζει τὸ πτώμα τῆς κρεμασμένης Φαίδρας, τὴν ἀτενίζει ἀμίλητος γιὰ λίγα λεπτά, καθὼς ὁ Χορὸς ἀπευθύνει στὴ νεκρὴ ἓναν σύντομο θρῆνο σὲ δοχμιακὸ μέτρο (811–816), ποὺ λειτουργεῖ σὰν προανάκρουσμα στὸν θρῆνο τοῦ Θησέα ποὺ ἀκολουθεῖ: Ὁ θρῆνος τοῦ ἥρωα ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο στροφές τῶν 15 στίχων, ποὺ χωρίζονται ἀπὸ δύο ἱαμβικούς τριμέτρους τοὺς ὁποίους παρεμβάλλει ἀνάμεσα στὶς στροφές προφανῶς ἡ Κορυφαία. Ἡ κάθε στροφή τοῦ Θησέα ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία δοχμιακὰ δίστιχα καὶ τρία ζεύγη ἱαμβικῶν τριμέτρων ποὺ ἀκολουθοῦν ἐναλλάξ τὰ δοχμιακὰ δίστιχα/δίκωλα· τρεῖς ἀκόμα δοχμιακοὶ στίχοι ὁλοκληρώνουν τὴν κάθε στροφή. Τὸ δοχμιακὸ εἶναι κατ' ἐξοχὴν (ἂν ὅχι ἀποκλειστικὰ) τραγικὸ μέτρο, ποὺ χρησιμοποιεῖται σὲ περιστάσεις μεγάλης ὑπερδιέγερσης ἢ πάθους. Ὅπως σχολιάζει ὁ W.S. Barrett στὴ μνημειώδη του ἔκδοση τοῦ *Ἰππολύτου*,⁴ τὸ μετρικὸ σχῆμα τοῦ θρήνου τοῦ Θησέα θέλει νὰ δώσει

4. *Euripides: Hippolytos*, Ὁξφόρδη 1964.

τὴν αἴσθησιν ἑνὸς δυνατοῦ ἀνθρώπου ποὺ ἀγωνίζεται νὰ θέσει ὑπὸ ἔλεγχον τὴ βίαιη θλίψη του.

Ο ΚΟΜΜΟΣ ΤΩΝ ΧΟΗΦΟΡΩΝ ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ

Τὸ δεύτερό μου παράδειγμα εἶναι ὁ κομμὸς ἀπὸ τὶς *Χοηφόρους* τοῦ Αἰσχύλου, ἡ δραματικὴ λειτουργία τοῦ ὁποίου δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀντιληπτὴ, τουλάχιστον πλήρως, ἂν δὲν κατανοηθεῖ ἡ λειτουργία καὶ σημασία τῆς μουσικῆς στὴ μεγάλη αὐτὴ ὅσο καὶ καθοριστικὴ σκηνὴ τῆς ἐν λόγω τραγωδίας. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἐνότητα 172 στίχων (306–478) ποὺ παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ τῆς ἀναγνώρισης τῆς Ἡλέκτρας μὲ τὸν Ὀρέστη στὸν τάφο τοῦ Ἀγαμέμνονα καὶ τὴ σκηνὴ στὴν ὁποία ὁ Ὀρέστης ἀρχίζει νὰ σχεδιάζει τὸ φοβερὸ ἐγκλημα ποὺ πρέπει νὰ διαπράξῃ κατὰ τὴν ἐπιταγὴ τοῦ Ἀπόλλωνα.

Ἡ μουσικομετρικὴ δομὴ τοῦ κομμοῦ εἶναι σύνθετη· πιὸ σύνθετη ἀπὸ κάθε ἄλλη παρόμοια σκηνὴ τραγωδίας ἀπ’ ὅσες μᾶς σώζονται, πρᾶγμα βέβαια ποὺ δὲν εἶναι ἄσχετο, ὅπως θὰ δοῦμε, μὲ τὸ περιεχόμενο καὶ μὲ τὴ λειτουργία της μέσα στὸ ἔργο. Τὸ πρῶτο καὶ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κομμοῦ (306–422, 116 στίχοι) ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα ἀναπαιστικά συστήματα, ποὺ ἀκολουθοῦνται ἀπὸ τέσσερις, ἀντίστοιχα, τριάδες στροφῶν σὲ αἰολικὸ μέτρο. Οἱ ἀνάπαιστοι ἀποδίδονται μὲ μουσικὴ ἀπαγγελία ἀπὸ τὴν Κορυφαία τοῦ Χοροῦ καὶ οἱ τρεῖς στροφές ποὺ ἀκολουθοῦν κάθε φορὰ ἄδονται, κατὰ σειράν, ἀπὸ τὸν Ὀρέστη, τὸν Χορὸ καὶ τὴν Ἡλέκτρα. Ὁ θρῆνος τῆς Ἡλέκτρας ἀντιστοιχεῖ μετρικὰ μὲ τὸν θρῆνον τοῦ Ὀρέστη, δηλαδὴ τὰ δύο ἀδελφία τραγουδοῦν τὴν ἴδια μελωδίαν σὲ τέσσερα στροφικὰ ζεύγη, μετὰξὺ τῶν ὁποίων ὁ Χορὸς — ἢ μᾶλλον τὰ δύο ἡμιχόριά του — παρεμβάλλει τὰ δικά του δύο στροφικὰ ζεύγη, στὸ ἴδιο μέτρο καὶ τὸν ἴδιο ἀρμονικὸ τρόπο, τὸν μιζολύδιο, ἀλλὰ πιθανὸν σὲ διαφορετικὴ μελωδίαν ἀπὸ τὶς μονωδίες. Τὸ γενικὸ σχῆμα ἔχει ὡς ἑξῆς:

306–14: Χ. ἀνάπαιστοι

315–39: Ο.στρ.α – Χ.στρ.β – Η.αντ.α

Αἰολικό. Μιζολύδιος

340–44: Χ. ἀνάπαιστοι

345–71: Ο.στρ.γ – Χ.αντ.β – Η.αντ.γ

Αἰολικό. Μιζολύδιος

372–79: Χ. ἀνάπαιστοι

380–99: Ο.στρ.δ – Χ.στρ.ε – Η.αντ.δ

Αἰολικό. Μιζολύδιος

400-04: X. ανάπαιστοι

405-22: O.στρ.ζ – X.αντ.ε – H.αντ.ζ

Αιολικό. Μιξολύδιος

Τὸ δεύτερο μέρος μέρος τοῦ κομμοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα στροφικὰ ζεύγη σὲ λυρικοὺς ἰάμβους, ἐπομένως καὶ σὲ διαφορετικὸ ἁρμονικὸ τρόπο, πιθανότατα τὸν δώριο. Τὸ σχῆμα ἐδῶ διαμορφώνεται ὡς ἑξῆς:

423-38: X.στρ.η – H.στρ.θ – O.στρ.ι

Λυρικοὶ ἰάμβοι. Δώριος

439-55: X.αντ.ι – H.αντ.η – X.αντ.θ

456-60: OHX.στρ.κ

461-65: OHX.αντ.κ

Ὁ κομμός ὁλοκληρώνεται μὲ ἓνα ἀκόμη στροφικὸ ζεῦγος τοῦ Χοροῦ σὲ χοριάμβους, πού σηματοδοτοῦν ἐπιστροφή στὸν μιξολύδιο τρόπο, καὶ μιὰ κατακλείδα ἀπὸ τρία ἀναπαιστικά δίμετρα πού ἀπαγγέλλει ἡ Κορυφαία:

466-75: X.στρ.λ – X.αντ.λ

Αιολικό. Μιξολύδιος

476-78: X. ἀνάπαιστοι

Ἡ περίτεχνη αὐτὴ συμμετρικὴ κατασκευὴ δὲν ἀποτελεῖ κάποιο θρίαμβο τῆς μορφῆς ἐπὶ τοῦ περιεχομένου, γιατί δὲν ὀφείλεται σὲ παγιωμένη θεατρικὴ παράδοση, πρᾶγμα πού, ἀντίθετα, βλέπει κανεὶς καθαρά, ὅταν μελετᾷ τὶς πραγματεῖες τοῦ Ζεάμι (Zeami Motokiyo [1363-1443]) γιὰ τὸ θέατρο Νῶ,⁵ ἢ τὴ *Nātya Shāstra* (τὴν ποιητικὴ τῶν σανσκριτικῶν θεατρικῶν τεχνῶν), ἢ καὶ ὅταν ἀκόμη παρατηρεῖ προσεκτικὰ τὴν Εὐρωπαϊκὴ ὅπερα. Ὁ Αἰσχύλος ἦταν πρωτοπόρος, ἦταν “ὁ δημιουργὸς τῆς τραγωδίας,” ὅπως τὸν ὀνόμασε ὁ Gilbert Murray· ἐκεῖνος διαμόρφωσε τοὺς ἐκφραστικούς τρόπους τοῦ δραματικοῦ εἶδους. Ἀσφαλῶς ἤξερε καί, ἄλλωστε, παραπέμπει σὲ “θρήνους ἐπιτυμβίους” ἢ “ἐπιτυμβιδίους,” ὅπως τοὺς λέει (Χοφ. 334, 342).⁶

5. *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*, transl. by J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu, Princeton, N.J., 1984.

6. W. Schadewaldt, “Der Kommos in Aischylos’ Choephoren”, *Hermes* 67 (1932) 312-54 (ἀνατ. στὸ Schadewaldt, *Hellas und Hesperien*, Ζυρίχη & Στουτγάρδη 1970, I,

ὅμως ἄλλο πρᾶγμα τὸ παραδοσιακὸ λαϊκὸ μοιρολόι καὶ ἄλλο ὁ τραγικὸς θρῆνος στὸν τάφο ἐνὸς βασιλιᾶ, τὸν ὁποῖο ὁ Αἰσχύλος εἰσήγαγε ὡς ὀργανικὸ μέρος τῆς τραγωδίας μὲ τὴ μορφή τοῦ *κοιμοῦ* στὸ παλαιότερο ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἔργα του, τοὺς *Πέρσες* (472), καὶ σὲ πιὸ σύνθετη μορφή στὴν τελευταία παραγωγή τῆς καριέρας του, τὴν *Ὀρέστεια* (456). Προφανῶς ὁ σκοπὸς του ἦταν νὰ δώσει στὰ πρόσωπα τοῦ δράματος τὸν τρόπο νὰ ἐκφράσουν μὲ τὸν λυρικὸ λόγο καὶ τὴ μουσικὴ τῶν δύο ἐπιπέδων πού εἶδαμε νωρίτερα — ρετσιτατίβο καὶ τραγούδι — πράγματα πού δὲν θὰ μπορούσαν νὰ ἐκφραστοῦν μὲ τὸν κοινὸ στίχο τοῦ διαλόγου· καὶ αὐτὰ δὲν εἶναι ἄλλα ἀπὸ τὰ ἀλληλένδετα ἦθος καὶ πάθος: τὸ δυνατὸ συναίσθημα ἀρχετυπικῶν δραματικῶν χαρακτήρων, ὅπως εἶναι ὁ Ὀρέστης καὶ ἡ Ἥλέκτρα, ὅταν πιέζονται κρατερῆς ὑπ’ ἀνάγκης.

Μὲ φόντο τὴ σοφία τῶν λαϊκῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὸν φόνο, τὴν ἀνταπόδοση καὶ τὴ θεία δίκη τῶν ἀναπαίστων τῆς Κορυφαίας (δράσαντα παθεῖν, τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ...) τὰ δύο ἀδέλφια θρηνοῦν, μαζὶ μὲ τὸν Χορό, τὸν πατέρα τους. Ὁ Ὀρέστης μαθαίνει τίς φρικαστικές λεπτομέρειες τοῦ φόνου του, προσεύχεται σ’ ἐκείνον καὶ τοὺς θεοὺς τοῦ Κάτω Κόσμου ζητώντας τὴ βοήθειά τους, καὶ στὴν πέμπτη στροφή ἀπ’ ὅσες τοῦ ἀποδίδονται δηλώνει, καθαρὰ πιὰ καὶ ἀπερίφραστα, τὴν ἀπόφασή του νὰ ἐκτελέσει τὸ καθήκον του:

τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι, (στρ. ι)
 πατρὸς δ’ ἀτίμωσιν ἄρα τείσει (435)
 ἔκατι μὲν δαιμόνων,
 ἔκατι δ’ ἀμᾶν χειρῶν·
 ἔπειτ’ ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.

Νὰ τῆς πᾶρω [ἢ νὰ σοῦ πᾶρω — ἂν στὸν στ. 434 δεχτοῦμε τὴ γραφὴ *ἔρεξας* καὶ στὸν στ. 435 *τείσεις*] τὴ ζωὴ κι ἄς χαθῶ.

Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι τὸ μέτρο ἔχει ἤδη ἀλλάξει (ἀπὸ στὸν στ. 423) ἀπὸ χοριαμβικὸ σὲ ἱαμβικὸ δίμετρο, ὅπως ἔχει ἀλλάξει καὶ ὁ ἀρμονικὸς τρόπος τῆς μουσικῆς, ἀπὸ τὸν “ὀδυρτικὸ” μιζολύδιο σὲ δῶριο, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, στὴν ἀρμονία δηλαδὴ τῆς μεσότητος

249–84). K. J. Hame, “All in the Family: Funeral Rites and the Health of the Aischylos’s *Oresteia*”, *AJP* 125 (2004) 513–38.

καὶ ψυχικῆς σταθερότητας. Γι' αὐτὸ δὲν μπορῶ παρὰ νὰ διαφωνήσω μὲ τὸν ὀρισμὸ τοῦ κομμοῦ ποὺ προτείνει ὁ ἐκδότης τῶν *Χοηφόρων*, A.F. Garvie,⁷ ὡς ἐκστατικὸ ἠθρήνου, ποὺ ὁδηγεῖ σὲ πράξεις ποὺ θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ ἐκτελεσθοῦν ὑπὸ ὁμαλὲς συνθῆκες (ἄλλα ὅμως ἦταν τὰ μέτρα καὶ ἡ μουσικὴ τῆς ἐκστασης).

Αὐτὴ εἶναι μία ἐρμηνεία ἀπὸ τίς πολλὰς ποὺ ἔχουν προταθεῖ γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ κομμοῦ τῶν *Χοηφόρων*. Ἄλλες ἐρμηνεῖες βλέπουν τὸν Ὀρέστη νὰ ξεπερνᾷ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἠθρήνου τίς ἀμφιβολίες του καὶ νὰ ἀναλαμβάνει τὴν εὐθύνη τῆς μητροκτονίας· ἢ νὰ ξεπερνᾷ τὴν ἀδυναμία του νὰ φέρει σὲ πέρας τὴν ἀποστολὴ του. Μόνο ποὺ ἀπὸ τὸ κείμενο δὲν φαίνεται οὔτε ἀμφιβολίες νὰ ἔχει ὁ νεαρὸς ἥρωας, οὔτε καὶ ἀνικανότητα νὰ ὑπακούσει στὴν ἐντολὴ τοῦ Ἀπόλλωνα. Ἄλλες ἐρμηνεῖες πάλι τονίζουν τὴ στενὴ σχέση τοῦ κομμοῦ μὲ παραδοσιακοὺς ἠθρήνους καὶ τὴ συνακόλουθη ἐνίσχυση τῆς κατανόησης καὶ τῆς συμπάθειας ἐκ μέρους τοῦ κοινοῦ πρὸς τὸν Ὀρέστη, στὴ δεινὴ θέση ποὺ βρίσκεται. Οἱ προτάσεις αὐτὲς μπορεῖ νὰ ρίχνουν κάποιον φῶς στὴ σκηνὴ τοῦ κομμοῦ, ἀλλὰ δὲν ἐρμηνεύουν ἱκανοποιητικὰ τὴ δραματικὴ λειτουργία του, ἐν μέρει τουλάχιστον ἐπεὶδὴ παραγνωρίζουν ἢ ὑποτιμοῦν ὅσα διδάσκουν καὶ ὁ Ἀριστοτέλης καὶ ὁ Πλάτων γιὰ τὸν παραστατικὸ χαρακτήρα τῆς ἀρχαίας — καὶ κάθε ἄλλης τροπικῆς, μποροῦμε νὰ προσθέσουμε — μουσικῆς, καὶ τὴν ἱκανότητά της νὰ μιμεῖται ἡθῆ (ἡθικὲς ποιότητες) καὶ πάθη, ὅχι μόνο μὲ τὴν ἀρμονία, ἀλλὰ μὲ τὸν ρυθμὸ, τὸ μέλος, καὶ τὰ ἡχοχρώματα, ἐπίσης.⁸

Ἡ λειτουργία τοῦ κομμοῦ, λοιπόν, εἶναι νὰ δημιουργήσῃ τὸ ἡθικὸ κλίμα ποὺ θὰ κάμει τὸ τρομερὸ καθῆκον, μὲ τὸ ὅποιο εἶναι ἐπιφορτισμένος ὁ Ὀρέστης, νὰ φανεῖ δίκαιο καὶ ἀναπόφευκτο σὲ ὅλους ποὺ μετέχουν, βοηθοῦν ἢ παρακολουθοῦν τὴν ἐκτέλεσή του — ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Ὀρέστη ὡς τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου. Ὁ Ὀρέστης εἶχε βρεθεῖ, πρὶν καλὰ καλὰ ἐνηλικιωθεῖ, κάτω ἀπὸ τὸ τεράστιο βάρος τῆς θεϊκῆς ἐντολῆς νὰ σκοτώσῃ τὴν ἴδια του τὴ μάνα, γιὰ νὰ ἐκδικηθεῖ τὸν φόνο τοῦ πατέρα του. Θὰ χρειαζόταν ἓνα ἐντελῶς διαφοροετικὸ, πολὺ πιὸ ρεαλιστικὸ εἶδος δραματικῆς γραφῆς, γιὰ νὰ δείξῃ τὴν ταραχὴ ποὺ προκαλέσε στὴν ψυχὴ του ἡ ἐντολὴ τοῦ Ἀπόλλωνα. Ἀλλὰ στὸ πλαίσιο

7. *Aeschylus: Choephoroi*, Ὁξφόρδη 1986, 122.

8. Βλ. G.M. Sifakis, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, 54–73.

τῆς δραματουργίας καὶ τοῦ βασικοῦ τρόπου διαγραφῆς τῶν χαρακτήρων τοῦ Αἰσχύλου, ὁ νεαρὸς ἥρωας δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἐμφανιστεῖ προβληματισμένος οὔτε ἀναποφάσιστος,⁹ ὅσο κι ἂν ἦταν ἀπροετοίμαστος γιὰ ἓνα τέτοιο δυσβάστακτο ἔργο (ἀντίθετα μὲ τὸν Ὅριν τοῦ Ο'Neill, στὸ *Πένθος ταιριάζει στὴν Ἡλέκτρα*, ἓναν βετεράνο καὶ ἥρωα — ἂν καὶ ἀπρόθυμο — τοῦ ἀμερικανικοῦ Ἐμφύλιου Πολέμου). Μὲ τὸ τέλος ὅμως τοῦ κομμοῦ ὁ Ὁρέστης ἀναδύεται ἠθικὰ ἐνισχυμένος καὶ πιὸ δυνατός, πρᾶγμα ποὺ φαίνεται στὴν ἐπόμενη ἱαμβικὴ σκηνή, ἄσχετα ἂν ὁ Ἀγαμέμνων δὲν ἔδωσε κανένα σημάδι ἀνταπόκρισης στὶς ἐπικλήσεις του. Δὲν θὰ μπορούσε, ἄλλωστε, νὰ ἐγκρίνει τὴ μητροκτονία λίγο πιὸ πρὶν ἀπὸ τὶς *Εὐμενίδες*, ὅπου ὁ Αἰσχύλος θὰ ἐπινοήσῃ τὴ λύση τοῦ κύκλου τῶν ἀντεκδικήσεων μὲ τὴ συνεργασία τῶν “νέων” θεῶν καὶ τῆς ἀνθρώπινης δικαιοσύνης.

ΔΙΑΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

Στὸν βασικὸν τρόπο ἀδρομεροῦς χαρακτηρισμοῦ τῶν προσώπων τοῦ Αἰσχύλου ποὺ ἀνέφερα λίγο πιὸ πάνω θὰ πρόσθετα τώρα ὅτι τὸ ἴδιο ἀληθεύει γιὰ τοὺς χαρακτήρες τοῦ ἀρχαίου δράματος γενικότερα. Οἱ ἀρχαῖοι δραματουργοί, καὶ ἰδιαίτερα ὁ Σοφοκλῆς, μᾶς λέει ὁ Peter Hall, “εἶναι πολὺ ἀκριβεῖς στὶς ψυχολογικὲς τους παρατηρήσεις, ἀλλὰ δὲν χιτίζουν καθόλου τοὺς χαρακτήρες τους μὲ τὸν ψυχολογικὸν τρόπο τοῦ Τσέχωφ, τοῦ Ἴψεν, ἢ ἐνὸς σύγχρονου δραματουργοῦ. Παρουσιάζουν ὀρισμένες πλευρὲς τους σὰν ἓνα μωσαϊκό, κι ἀπὸ αὐτὲς βγαίνει ἓνα πρόσωπο, καὶ εἶναι πρόσωπο ἐν δράσει.”¹⁰ Δὲν ὠφελεῖ νὰ

9. “Ἔστω κι ἂν σαστίζει πρὸς στιγμὴν, ὅταν ἡ Κλυταιμῆστρα γυμνώνει καὶ τοῦ δείχνει τὸ στήθος της (στ. 896): (ΟΡ.) *Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ’ αἰδεσθῶ κτανεῖν; | (ΠΥ.) ποῦ δαὶ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα | τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ’ εὐνοκώματα; | ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον* (899–901). Οἱ τρεῖς αὐτοὶ στίχοι εἶναι καὶ οἱ μόνοι ποὺ λέει ὁ Πυλάδης, σὰν φερέφωνο τοῦ Ἀπόλλωνα, σὲ ὁλόκληρο τὸ ἔργο.

10. Πβ. ὅσα διδάσκει ὁ Ἀριστοτέλης γιὰ τὸν χαρακτηρισμὸ τοῦ ἥθους ἀπὸ τὴν προαίρεση ποὺ ἐκδηλώνουν οἱ λόγοι καὶ οἱ πράξεις τῶν προσώπων: ἔστιν δὲ ἥθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις [...] — διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἥθος τῶν λόγων ἐν οἷς μὴδ’ ὅλως ἔστιν ὃ τι προαίρεται ἢ φεύγει ὁ λέγων (*Ποιητ.* 1450b 9–12), ἥθος δὲ ἔχουσιν οἱ λόγοι ἐν ὅσοις δῆλη ἡ προαίρεσις (*Ρητ.* 1395a 14), ἔξει δὲ ἥθος μὲν ἐὰν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερόν ὃ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα <ἢ τις ἂν> ἢ (*Ποιητ.* 1454a 17–19).

ἐφαρμόσει κανείς τὴ Μέθοδο [τοῦ Στανισλάβσκι], λόγου χάριν, στὴν ἀρχαία τραγωδία” (σὲ μιὰ σύγχρονη διδασκαλία, ἐννοεῖται).¹¹ Πῶς πρέπει, λοιπόν, νὰ φανταστοῦμε τὴν ἐμφάνιση ἐπὶ σκηνῆς τοῦ Ὁρέστη καὶ τῆς Ἡλέκτρας, χαρακτηρῶν σχεδὸν μονολιθικῶν, τῶν ὁποίων τὴν ἐμμονὴ τῆς προαιρέσεως καὶ τὸ ἦθος — *χρηστὸν καὶ ἀρμόττον* — φανερώνουν οἱ λόγοι καὶ οἱ πράξεις τους, ὅπως διδάσκει ὁ Ἀριστοτέλης;¹² Φυσικᾶ γνωρίζομε ὅτι οἱ ἡθοποιοὶ ποὺ τοὺς ὑποδύονταν φοροῦσαν προσωπεῖα, ἀλλὰ πόσοι πιστεύουν ὅτι τὰ προσωπεῖα αὐτὰ ἦταν ὀργανικὸ στοιχεῖο τῆς ὄψεως καὶ ὄχι κατάλοιπο παλαιᾶς θρησκευτικῆς λατρείας ἢ τελετῆς;

Στὴν πραγματικότητα, τὰ πρόσωπα — γιατί ἔτσι τὰ ἔλεγαν στὴν ἀρχαιότητα — ἦταν τὸ εἰκαστικὸ ἀντίστοιχο τοῦ ἄσματος, καθὼς ἀνέβαν τὸ ἐπίπεδο τῆς μορφῆς τῶν πραττόντων ἀπὸ αὐτὸ τῆς καθημερινότητος στὸ πιὸ ἀφηρημένο τῶν βελτιόνων ἢ καθ’ ἡμᾶς. Γιατὶ ἡ τραγωδία, ὅπως λέει ὁ Ἀριστοτέλης, βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.¹³ Ἡ κωμωδία βέβαια μιμεῖται χεῖρους. Καὶ στίς δύο περιπτώσεις πρόκειται γιὰ ἐξιδανικεύσεις πρὸς τὰπάνω καὶ πρὸς τὰκάτω, ἀντίστοιχα (Εἰκ. 2-3). Ἐξάλλου ἡ ποίηση, σύμφωνα πάντα μετὸν Ἀριστοτέλη, μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον.¹⁴ Ἡ ἀφαίρεση, ἐπομένως, καὶ ἐξιδανίκευση ξεκινᾷ ἀπὸ τὸν μῦθο καὶ τὴν πλοκὴν, καὶ ἐπεκτείνεται κατ’ ἀνάγκην στοὺς φορεῖς τῆς, πρᾶγμα ποὺ σημαίνει ὅτι τὸ ἦθος τῶν δραματικῶν προσώπων διαμορφώνεται ἀναλόγως καὶ ὑποδεικνύεται ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ παρουσιάζονται καὶ κινοῦνται μπροστὰ στοὺς θεατές, τὸν τρόπο ποὺ ἐκφράζονται καὶ ἐκδηλώνουν τὰ συναισθήματά τους καί, τέλος, τὸν τρόπο ποὺ σκέπτονται, παίρνουν, καὶ πραγματοποιοῦν τίς ἀποφάσεις τους. Ἀποφάσεις πάντοτε κρίσιμες γιὰ ζητήματα, συνήθως, ζωῆς καὶ θανάτου. Θέτω, λοιπόν, εὐθέως τὸ ἐρώτημα: Εἶναι δυνατὸν νὰ παριστάνεται ἡ τραγωδία ἀπὸ ἡθοποιούς μετὰ γυμνὰ πρόσωπα καὶ τυχαῖα χαρακτηριστικά; Τὸ ἐρώτημά μου ἀφορᾷ στὴν

11. Βλ. σημ. 1.

12. *Ποιητ.* 15, 1454a 16-22. Ἀξίζει νὰ προσεχθεῖ ὅτι ἡ διατύπωση τοῦ Ἀριστοτέλη συμπίπτει μετὰ ἐκείνη τοῦ Peter Hall (“καὶ εἶναι πρόσωπο ἐν δράσει”).

13. *Ποιητ.* 2, 1448a 18.

14. *Ποιητ.* 9.1451b 7-9.

ἀρχαία παράσταση, ἀλλὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ ἀπάντηση ἐνὸς σύγχρονου μεγάλου σκηνοθέτη, ποὺ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 1980 ὡς τὸ 2002, ἀνέβασε τὴ μιὰ παράσταση μετὰ τὴν ἄλλη — συνολικὰ ἑξὶ τραγωδίαις — πάντοτε μὲ προσωπεῖα. Ἡ ἀρχαία μάσκα, λέει ὁ Peter Hall, “δίνει τὴ δυνατότητα στὸν δραματουργὸ νὰ χειριστεῖ τὰ συναισθήματα, τὴν ὑστερία, καὶ τὸν πόνο, πρᾶγμα ποὺ δὲν μπορεῖς νὰ κάνεις μὲ τὸ γυμνὸ πρόσωπο ... [καὶ] σὲ μᾶς νὰ ἀντιμετωπίσουμε τὸ φρικιαστικὸ· φρικιαστικὰ συναισθήματα σὲ τέτοια ἔνταση ποὺ θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ τὰ ἀντικρίσουμε χωρὶς τὴ μάσκα” (βλ. σημ. 1).



Εἰκ. 2. Ἐξιδανίκευση τραγικοῦ Ἡρακλῆ. Ἀπὸ ἀττικὸ κρατῆρα (“τοῦ Προνόμου”), περ. 400, στὴ Napoli. (Πηγή: Μ. Τιβέριος, *Ἑλλ. τέχνη*, Ἀθήνα 1996)



Εἰκ. 3. Κωμικὸς Ἡρακλῆς: πῆλινο ἀθηναϊκὸ εἰδῶλιο, 400–375 π.Χ., στὴ Ν. Ὑόρκη. (Φωτ. Metropolitan Museum)

“ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ”, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΜΗ

Δυστυχῶς, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Αἰσχύλου δὲν ὑπάρχουν παρὰ ἐλάχιστα “δραματικὰ μνημεῖα,” ὅπως λέγονται, ποὺ νὰ ρίχνουν κάποιο φῶς στὶς παραστάσεις του. Ὁ γνωστὸς ἐρυθρόμορφος κρατήρας μὲ ἀπεικόνιση χοροῦ ἑξὶ ἀγένειων ἀνδρῶν (ἐφήβων;) στὴ Βασιλεία (περ. 480 π.Χ.) εἶναι πολὺτιμο τεκμήριο ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ (Εἰκ. 4). Οἱ

νέοι σὲ σχηματισμὸ τριῶν σειρῶν ἀπὸ δύο χορευτὲς προχωροῦν ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα ἐμπρὸς τους, πρὸς ἓναν βωμὸ ἢ τάφο (σκεπασμένο μὲ κλαδιὰ μυρτιᾶς καὶ ταινίες), πάνω ἢ μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἐμφανίζεται μιὰ μικρὴ μορφή γενειοφόρου ἀνδρὸς τυλιγμένου μὲ ἱμάτιο, ποὺ δυστυχῶς εἶναι ἀδύνατο νὰ ταυτισθεῖ. Τὸ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον τῆς εἰκόνας αὐτῆς εἶναι, ἀφ' ἑνός, ὅτι οἱ χορευτὲς φοροῦν ὅμοια προσωπεῖα μὲ ἀνοικτὸ στόμα, διάδημα καὶ μακριὰ μαλλιά, καί, ἀφ' ἑτέρου, ὅτι τραγουδοῦν, καὶ μάλιστα ἀντιφωνικὰ πρὸς τὸν γενειοφόρο, ὅπως δείχνουν τὰ γράμματα ποὺ μοιάζουν νὰ βγαίνουν ἀπὸ τὰ στόματά τους, ἂν καὶ χωρὶς νὰ σχηματίζουν κατανοητὲς λέξεις. Ἔχουν ὅμως κατεύθυνση ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ ὅσα ὑποτίθεται πὼς λέει ὁ γενειοφόρος, καὶ ἀντίστροφη, ἀπὸ τὰ δεξιὰ, ὅσα τραγουδοῦν οἱ νέοι.¹⁵



Εἰκ. 4. Τραγικὸς χορὸς νέων ἀνδρῶν ἀπὸ ἀθηναϊκὸ κρατήρα, περ. 480 π.Χ., στῇ Βασιλείᾳ (βλ. σημ. 15).

Τὸ μικρὸ μέγεθος τῶν προσώπων τῆς ἐν λόγω ἀγγειογραφίας δὲν θὰ ἐπέτρεπε τὴν ὑπόδειξη συναισθημάτων, ἀλλὰ εἶναι μᾶλλον βέβαιο ὅτι

15. *Corpus Vasorum Antiquorum*, Schweiz 7–Basel 3, σσ. 21–22, πίν. 6–7 (ἀρ. BS 415). Ἡ εἰκόνα ἐδῶ ἀναπαράγεται ἀπὸ τὸ Oliver Taplin, *Pots and Plays*, Los Angeles 2002, 29. Ὁ J.R. Green πιστεύει ὅτι πρόκειται γιὰ σκηνὴ ἀνακλήσεως νεκροῦ καὶ ἀναζητεῖ παράλληλα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ προφανέστερο εἶναι ἡ ἐμφάνιση τοῦ Δαρειοῦ στοὺς Πέρσες τοῦ Αἰσχύλου (“On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 32 [1991] 37, μὲ ἀναφορὲς στοὺς Σ. Καρούζου καὶ K. Schefold, καὶ *Theatre in Ancient Greek Society*, Λονδῖνο 1994, 17–19.

τὰ ἴδια τὰ πρῶιμα τραγικὰ προσωπεῖα θὰ ἦταν οὐδέτερα ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῇ, ὅπως ἦταν καὶ ἡ μεγάλη τέχνη τοῦ λεγόμενου αὐστηροῦ ρυθμοῦ τῆς ἐποχῆς τοῦ Αἰσχύλου (Εἰκ. 5).¹⁶

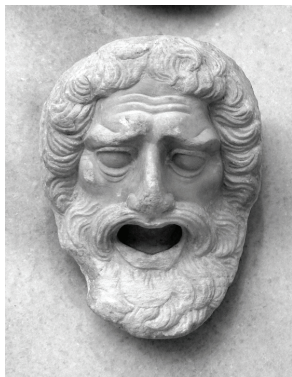


Εἰκ. 5. Κένταυρος ἐπιτίθεται σὲ γυναίκα τῶν Λαπιθῶν. Ἀπὸ τὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ Ναοῦ τοῦ Διὸς στὴν Ὀλυμπία (βλ. σημ. 16).

Θὰ χρειαστεῖ νὰ περάσουν ἄλλα ἑκατὸν τριάντα ἢ σαράντα χρόνια, γιὰ νὰ συναντήσουμε ὁμοιώματα τραγικῶν προσωπειῶν σὲ μάρμαρο, πηλὸ ἢ χαλκὸ ποὺ νὰ δείχνουν ἔντονα συναισθήματα μέσῳ ἀλλοιώσεων τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου: ἔκπληξη, ὀδύνη ἢ τρόμος (Εἰκ. 6). Δὲν μπορούμε νὰ ξέρομε πότε ἀρχίζει ἡ τάση αὐτή — ἴσως ὄχι πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Σκόπα —, ἀλλὰ τὰ συναισθήματα αὐτὰ παγιώνονται σὲ τυπικὴ λίγο πολὺ ἔνδειξη “τραγικοῦ πάθους” μετὰ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ., ποὺ γίνεται πιὸ ἔντονη ἀπὸ τὰ ἐλληνιστικὰ χρόνια κι ἔπειτα (Εἰκ. 7–8).¹⁷

16. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς στὴν Ὀλυμπία: Κένταυρος ἐπιτίθεται σὲ γυναίκα τῶν Λαπιθῶν. Πηγὴ τῆς εἰκόνας: Μ. Ανδρόνικος, *Ὀλυμπία. Ὁ ἀρχαιολογικὸς χώρος καὶ τὸ μουσεῖο*, Αθήνα 2000, εἰκ. 40. Γιὰ τὸ ζήτημα τῆς ἀπουσίας συναισθημάτων ἀπὸ τὰ πρῶιμα τραγικὰ προσωπεῖα, σύμφωνα καὶ μὲ τὸ ὕφος τῆς κλασικῆς τέχνης τῆς ἴδιας ἐποχῆς, βλ. J.R. Green, “Art and Theatre in the Ancient World”, στὸ Μ. McDonald & J.M. Walton (ἐπιμ.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, 2007, 173-74.

17. “Τὰ τραγικὰ προσωπεῖα ἀπέκτησαν ρυτίδες καὶ συνοφρυώσεις ἀπὸ τὸ 330 π.Χ. περίπου κι ἔπειτα”, Green, ὁ.π. (σημ. 16), 174.



Είκ. 6. Μαρμάρινο τραγικὸ προσωπεῖο στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῶν Ἀθηνῶν.
Χρονολογεῖται στὴν ἐλληνιστικὴ περίοδο,
ἀλλὰ ἀντιγράφει ἔργο τοῦ 4ου αἰ.
(Φωτογραφία Γ.Μ.Σ.)



Είκ. 7. Πήλινο εἰδῶλιο τραγικοῦ
Ἡρακλῆ, πρώιμων ἐλληνιστικῶν
χρόνων, στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀγορᾶς τῶν
Ἀθηνῶν. (Φωτογραφία Γ.Μ.Σ.)



Είκ. 8α-β. Πήλινο (ἀθηναϊκό;) εἰδῶλιο τραγικοῦ ὑποκριτῆ
στὸ Κυπριακὸ Μουσεῖο τῆς
Λευκωσίας, περ. 300 π.Χ.
(Φωτογραφίες Γ.Μ.Σ.)

Τὰ λιγοστὰ ἀθηναϊκὰ ἀγγεῖα τοῦ τελευταίου τετάρτου του 5ου αἰ. καὶ τὰ ἐπίσης λιγοστὰ ἀπουλικά ἢ σικελικά ἀγγεῖα τοῦ 4ου αἰ. ποὺ εἰκονίζουν ἡθοποιούς με τραγικά προσωπεῖα — ὄχι πρόσωπα τοῦ μύθου — σπανίως ἐπιχειροῦν νὰ ὑποβάλουν τὴν ἔκφραση τοῦ πάθους, τουλάχιστον με τὴ διαμόρφωση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, ἂν καὶ μπορεῖ νὰ τὸ κάνουν ὡς ἓνα βαθμὸ με τὶς στάσεις καὶ τὶς κινήσεις τῶν σωμάτων,¹⁸ πρᾶγμα ποὺ ἀληθεύει — ἂν καὶ μόνο ἐμμέσως — καὶ γιὰ τὰ πολὺ περισσότερα ἀγγεῖα ποὺ ἀπεικονίζουν μυθικὲς σκηνές, συχνὰ ἐμπνευσμένες ἀπὸ τραγικοὺς μύθους ἢ παραστάσεις τραγωδιῶν.¹⁹ Εἶναι ὅμως οἱ ἀγγειογραφίες ἐξαιρετικοὶ μάρτυρες γιὰ τὰ ἐνδύματα τῶν ὑποκριτῶν, τόσο τῆς τραγωδίας καὶ τοῦ σατυρικοῦ δράματος, ὅσο καὶ τῆς κωμωδίας.

Δὲν θὰ με ἀπασχολήσει ἐδῶ ἡ ἐμφάνιση τῶν κωμικῶν ἡθοποιῶν τῆς Κλασικῆς περιόδου, ἡ ὁποία εἶναι πολὺ καλὰ τεκμηριωμένη, τουλάχιστον ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοφάνη ὡς καὶ μετὰ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.,²⁰ γιὰτὶ δὲν θέλω νὰ ἀπομακρυνθῶ ἀπὸ τὴν ἐπὶ σκηνῆς διδασκαλία τῆς τραγωδίας. Ἡ ἀγγειογραφία, πάντως, τόσο ἡ περιορισμένη σὲ ἔκταση ἀθηναϊκὴ καὶ σικελικὴ με θεατρικὰ θέματα, ὅσο καὶ ἡ πολὺ πλουσιότερη σὲ εὐρήματα κατωιταλικὴ με θέματα

18. Ἀντίθετα με τὰ μέλη καὶ τὶς τροπικὲς κλίμακες, ποὺ εἶναι ἡ ἐμπεριέχουν “μιμήματα τῶν ἡθῶν”, οὐκ ἔστι ταῦτα (δηλ. τὰ σχήματα) ὁμοιώματα τῶν ἡθῶν, γράφει ὁ Ἀριστοτέλης, ἀλλὰ σημεῖα μᾶλλον τὰ γινόμενα σχήματα καὶ χρώματα τῶν ἡθῶν, καὶ ταῦτ’ ἐστὶν ἐπίσημα ἐν τοῖς πάθεσιν (δὲν εἶναι προσομοιώσεις τῶν ἡθῶν, ἀλλὰ εἶναι μᾶλλον ἐνδείξεις ἡθικῶν χαρακτηριστικῶν τὰ σχήματα καὶ χρώματα ποὺ ὑπάρχουν [στὶς ἀπεικονίσεις], καὶ αὐτὰ πάλι συμβολίζουν καταστάσεις πάθους [*Πολιτ.* VIII 1340a 32–35]). Βλ. Sifakis, “Aristotle, *Poetics* 17, 1455a29–34: People in ... the grip of passion”, *Classical Quarterly* 59 (2009) 488, 491–92.

19. Βλ. A.D. Trendall – T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Λονδῖνο, 1971). Oliver Taplin, *Pots and Plays*, Los Angeles 2007.

20. Χάρη σὲ δύο ομάδες ἀρχαιολογικῶν τεκμηρίων: ἀθηναϊκὰ εἰδώλια — κυρίως πῆλινα ἀλλὰ καὶ ὀρεχάλκινα — ποὺ εἰκονίζουν χαρακτηριστικοὺς τύπους τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Μέσης κωμωδίας, καὶ κατωιταλικά ἀγγεῖα με ἀπεικονίσεις θεατρικῶν παραστάσεων, τὰ ὁποῖα παρουσιάζουν πολλὲς ἀντιστοιχίες πρὸς τὰ εἰδώλια. Βλ. T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, 3η ἔκδοση ριζικὰ ἀναθεωρημένη καὶ ἐμπλουτισμένη ἀπὸ τὸν J.R. Green, *BICS Suppl.* 39, Λονδῖνο 1978. Ἐξαιρετικὴ ἡ ἀξιοποίηση τῶν ἀρχαιολογικῶν τεκμηρίων ἀπὸ τὸν θεατρολόγο A. Hughes, “The Costumes of Old and Middle Comedy”, *BICS* 49 (2006) 39–68.

ἐμπνευσμένα ἀπὸ τραγικοὺς μύθους, δείχνει μὲ τρόπο ἀναμφισβήτητο τὸν χαρακτήρα καὶ τὴν πολυτέλεια τῶν τραγικῶν ἐνδυμασιῶν.

Βασικὸ στοιχεῖο ἐνδυμασίας τῶν ἡρώων τῆς τραγωδίας, ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, εἶναι ὁ ποδήρης χιτῶνας μὲ μανίκια (χειριδωτός) καὶ μὲ πλούσια ἐνυφασμένη διακόσμηση — στὴν ὁποία ὀφείλει τὸ ὄνομα ποικίλον²¹ — τόσο μὲ ἐπαναλαμβανόμενα μοτίβα (π.χ. ζῶνες κυματίων) στὶς παρυφές τοῦ ὑφάσματος,²² ὅσο καὶ μὲ ζῶα ἢ ζῴδια, δηλαδὴ διάφορα, παραστατικὰ ἢ μὴ, διακοσμητικὰ θέματα στὰ ἐμφανέστερα τμήματα τῶν φορεμάτων (Εἰκ. 3).²³ Τὸ ἐνδυμα αὐτὸ εἶχε ἰωνικές,²⁴ περσικὲς καὶ τελετουργικὲς συνυποδηλώσεις.²⁵ Ὡστόσο, οὔτε οἱ χει-

21. Σύμφωνα μὲ τὸν λεξικογράφου Πολυδεύκη: καὶ ἐσθῆτες μὲν τραγικαὶ ποικίλον — οὕτω γὰρ ἐκαλεῖτο ὁ χιτῶν — τὰ δ' ἐπιβλήματα ξυστίς, βατραχίς, χλανίς, χλαμὺς διάχρυσος, χρυσόπαστος, στατός, φοινικίς, τιάρα, καλύπτρα, μίτρα (4, 116). Ἴσως νὰ ὑπάρχει κάποια σύγχυση στὴν περιγραφὴ αὐτῇ, γιὰ τὴν χλανίς καὶ χλαμὺς εἶναι πράγματι εἶδη ἱματίων (ἐπιβλήματα), ἀλλὰ ἡ ξυστίς εἶναι καὶ εἶδος μακροῦ χιτῶνα (ἐνδυμὰ τε ὁμοῦ καὶ περιβλήμα καὶ χιτῶν [Πολυδ. 7, 49.3]· τὸ ὄνομα ξυστίς ἀναφέρεται στὴν ἐπεξεργασία τῆς ἐπιφάνειας τοῦ ὑφάσματος). Ὅσο γιὰ τὰ ὀνόματα βατραχίς, φοινικίς, ἀλονοργίς, πορφυρίς, κροκώτιον καὶ κροκωτός χιτῶν, ἀναφέρονται σὲ “ἐνδύματα ποὺ ὀνομάζονται ἀπὸ τὸ χρῶμα τους” (αἱ δ' ἀπὸ χρωμάτων ἐσθῆτες καλοῦμεναι [7, 55-56]). Βλ. καὶ σημ. 22-23.

22. Πβ. Πολυδεύκη 7, 62-63: Αἱ δὲ παρὰ τὰς ὥας παρυφαὶ καλοῦνται πέζαι καὶ πεζίδες, καὶ περιέπεζα τὰ οὕτω περιωφασμένα· οἱ δὲ πεζοφόροι χιτῶνες ἢ οἱ ποδήρεις ἢ οἱ πέζας ἔχοντες.

23. Ὁ δὲ κατάστικτος χιτῶν ἐστὶν ὁ ἔχων ζῶα ἢ ἄνθη ἐνυφασμένα· καὶ ζφωτός δὲ χιτῶν ἐκαλεῖτο ὁ καὶ ζφωδιωτός (Πολυδ. 7, 55.4-5). Γιὰ τὶς ἐνυφασμένες διακοσμήσεις ἐνδυμάτων ποὺ ἀπεικονίζονται σὲ ἀθηναϊκὰ ἀγγεῖα, βλ. Ἐ. Π. Μαννακίδου, “Ἱστορημένα ὑφάσματα. Μία κατηγορία μικρογραφικῶν παραστάσεων πάνω σε αττικά ἀγγεῖα”, στο W.D. Coulson – J.H. Oakley – O. Palagia (ἐπιμ.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*, Oxbow Monographs 67, Ὁξφόρδη 1997, 297-308.

24. Πβ. τὸν ὁμηρικὴν ἔκφραση: Ἰάονες ἑλκεχίτωνες (Ἰλ. 13. 685, Ὑμν. Ἀπόλ. 147, πβ. Θουκ. 3, 104.4, κτλ.).

25. Πβ. τὰ χωρία τοῦ Ἡροδότου: Πέρσαι μὲν ὧδε ἐσκενασμένοι· περὶ μὲν τῇσι κεφαλῇσι εἶχον τιάρας καλεομένους πῖλους ἀπαγέας, περὶ δὲ τὸ σῶμα κιθῶνας χειριδωτοὺς ποικίλους (Ἡρόδ. 7, 61). Ἐξυφῆρασα Ἀμυστρὶς ἢ Ξέρξεω γυνὴ φᾶρος μέγα τε καὶ ποικίλον καὶ θέης ἄξιον διδοῖ Ξέρξη (Ἡρόδ. 7, 61· 9, 109). Γιὰ πολιτιστικὲς ἐπαφὲς μεταξὺ Ἀθηναίων καὶ Περσῶν, γενικότερα, καὶ τὴ δεκτικότητα τῶν Ἀθηναίων (καὶ ἄλλων Ἑλλήνων) σὲ πολιτιστικὰ δάνεια ἀπὸ τὴν Περσίαν, εἰδικότερα σὲ σχέση μὲ τὰ ἐνδύματα, βλ. M.C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997, 153-87. Ἡ Miller ἀναφέρει τὴν ὑπόθεση τοῦ

ριδωτοὶ χιτῶνες, οὔτε τὰ ἐξίσου διακοσμημένα ἱμάτια, ἢ καὶ ἄλλα στοιχεῖα τῆς ἀμφίεσης τῶν ὑποκριτῶν, ὅπως οἱ κοντοὶ χιτῶνες ποὺ φοροῦσαν οἱ πιὸ δραστήριοι ἥρωες ἢ τὰ ψηλὰ ὑποδήματα (ἢ κνημίδες;²⁶) ποὺ φορεῖ ὁ Ἡρακλῆς στὸ ἀγγεῖο τοῦ Προνόμου (Εἰκ. 3), ἐξηγοῦνται μὲ ἀναφορὰ στὴν ὑποτιθέμενη ἀνατολικὴ καταγωγὴ τους ἢ σὲ ἐξίσου ὑποθετικὲς ἐπιδράσεις τοῦ τρόπου ἐπιδεικτικῆς ἀμφίεσης πλούσιων Ἀθηναίων (βλ. σημ. 25). Τέτοιες ἐξηγήσεις, μὴ ἀποδείξιμες, ἂν καὶ ὅχι ἀπαραίτητα ἐντελῶς ἀναληθεῖς, ὑποτιμοῦν τὴ δραματικὴ/θεατρικὴ λειτουργία τῶν πολυτελῶν ἐνδυμάτων· εἶναι τὸ ἀντίστοιχο τῆς ἀναζήτησης τῆς ἀρχῆς τῶν προσωπειῶν σὲ τελετὲς λατρείας τοῦ Διονύσου ἢ ἄλλες παρόμοιες, καὶ κατόπιν τῆς διαιωνισῆς τους γιὰ πρακτικὸς λόγους: γιὰ νὰ φαίνονται ἀπὸ μακριά, ἢ ἐπειδὴ τάχα ἐνίσχυναν τὴ φωνὴ τοῦ ἡθοποιοῦ.²⁷ Στὴν πραγματικό-

A. Alföldi, ὅτι ὁ χειριδωτὸς χιτῶνας τῶν ἡθοποιῶν κατάγεται ἀπὸ τὴν ἐνδυμασία τοῦ Πέρση βασιλιᾶ ὡς ἥρωα τοῦ Αἰσχύλου. Στὸν Αἰσχύλο, ἄλλωστε, ὀρισμένες ἀρχαῖες — ἀλλὰ μεταγενέστερες — πηγὲς ἀποδίδουν τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἣν ζηλώσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δαδοῦχοι ἀμφιέννυνται (Αθήν. 1, 21d). Γιὰ τὶς ἐνδυμασίες τῶν ἀρχαίων ἡθοποιῶν γενικότερα, βλ. A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Ὁξφόρδη² 1968, 197–204.

26. Κατὰ τὴν Rosie Wyles στὸ ἄρθρο της γιὰ τὰ τραγικὰ κοστούμια, στὸν συλλογικὸ τόμο: O. Taplin & R. Wyles (ἐπιμ.), *The Pronomos Vase and Its Context*, Ὁξφόρδη 2010), 237. Ἡ Wyles ἔχει δίκιο ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ κοθόρνους, ἐπειδὴ τὸ τμήμα τῶν ὑποδημάτων ποὺ περιβάλλει τὶς κνήμες εἶναι πολὺ ἐφαρμοστό (οἱ κόθορνοι ἦταν παροιμιωδῶς χαλαροί). Ὡστόσο, ἡ λεπτὴ γραμμὴ ποὺ χωρίζει τὰ δύο τμήματα βρίσκεται κάτω ἀπὸ τοὺς ἀστραγάλους καὶ δὲν διακρίνεται κανένα κενὸ ἀνάμεσα στὰ παπούτσια μὲ ἀνασηκωμένες μύτες καὶ τὶς “κνημίδες.” Γι’ αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεῖ τὸ ἐνδεχόμενο τῶν ὑψηλῶν ὑποδημάτων.
27. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὁ θεατρολόγος καὶ σκηνοθέτης, Gregory McCart, ἀρχίζει τὸ ἄρθρο του, “Masks in Greek and Roman Theater” (στὸ M. McDonald & J.M. Walton [ἐπιμ.], *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, 2007), μὲ τὴν παρατήρηση ὅτι, ἐνῶ ξέρομε μὲ βεβαιότητα ὅτι τὸ προσωπεῖο ἦταν οὐσιῶδες στοιχεῖο τῆς ἀρχαίας παράστασης, εἶναι ἀπογοητευτικὸ πόσο λίγα ξέρομε γιὰ τὸν λόγο ποὺ τὰ προσωπεῖα υἱοθετήθηκαν (were adopted) καὶ γιὰ τὸν τρόπο ποὺ λειτουργοῦσαν μέσα στὸ θέατρο. Ἐνας ἄλλος ὅμως, ἐμπειρότερος, σκηνοθέτης, ὁ Peter Hall, δηλώνει ἀπερίφραστα ὅτι: “Ἄν ἔχετε διδαχθεῖ πῶς οἱ Ἕλληνες εἶχαν μάσκες ἐπειδὴ τὰ θεάτρα ἦταν τόσο μεγάλα ὥστε δὲν θὰ μπορούσε νὰ δεῖς τὰ πρόσωπά τους, ἔχετε διδαχθεῖ λάθος. Ἄν ἔχετε διδαχθεῖ ὅτι οἱ Ἕλληνες φοροῦσαν μάσκες ἐπειδὴ ἦταν σὰν μεγάφωνα, γιὰ νὰ βοηθοῦν τὴν ἀκουσικότητα, ἔχετε διδαχθεῖ λάθος. Αὐτὰ τὰ δύο πράγματα εἶναι ἀπολύτως ἀναληθῆ. Ἡ ἐλληνικὴ

τητα, τὰ κουστούμια τῶν ὑποκριτῶν τῆς τραγωδίας ἦταν πλούσια καὶ πολυτελῆ ἐπειδὴ ἦταν θεατρικά.²⁸ Ὅπως, ἀντίστοιχα, παράσταση τραγωδίας χωρὶς προσωπεῖα θὰ ἦταν ἀδιανόητη.

Εἶδαμε πιὸ πάνω ὅτι ἡ θεατρικὴ λειτουργία τῶν προσωπείων ἦταν οὐσιαστικὴ, γιατί ἀντιστοιχοῦσε πρὸς τὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ δράματος καὶ τοὺς ἀναδείκνυε μέσα ἀπὸ τὶς συνυποδηλώσεις ποὺ ἐπέβαλλε στὸ κοινό. Μὲ τὸν ἴδιον ἀκριβῶς τρόπο λειτουργοῦσε καὶ ἡ ἀμφίεση τῶν ὑποκριτῶν, ποὺ ἐκάλυπτε πλήρως τὸ σῶμα τους (μὲ ἐξαίρεση τὰ χέρια καὶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις τὰ γόνατα): μὲ τὸ νὰ ἀνυψῶναι τὸ ἐπίπεδο τῆς ὄψεως τῶν πραττόντων ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς καθημερινότητος στὸ ὑψηλότερο καὶ πιὸ ἀφηρημένο τῶν βελτιόνων ἢ καθ' ἡμᾶς, ποὺ ἔζησαν καὶ ἔδρασαν στὴν ἥρωικὴ ἐποχὴ τῆς ἱστορίας (προϊστορίας γιὰ μᾶς). Τὰ τραγικὰ πρόσωπα, ποὺ μεταχειρίζονταν λόγο ποιητικὸ (ἀκόμα καὶ τὰ μικρὰ παιδιὰ),²⁹ ἐξέφραζαν τὰ ἔντονα συναισθήματά τους μὲ τραγοῦδι (συχνὰ θρηνητικὸ,

μάσκα ἦταν σὲ ἀνθρώπινη κλίμακα, πολὺ διακριτικὴ καὶ πολὺ διαφορούμενη. Ἦταν ἡ ρωμαϊκὴ μάσκα ποὺ ἦταν μεγάλοστομη καὶ τεράστια, καὶ διαμορφωμένη σὲ μιὰ πολὺ ἀκαμπτη ἔκφραση” (βλ. σημ. 1). Ἡ διατύπωση αὐτὴ τοῦ Peter Hall ὑποδηλώνει τὴν ἀντίθεσή του πρὸς τὶς θεωρίες ποὺ βλέπουν τὸ προσωπεῖο σὰν εἶδος “μεγαφώνου” ἢ σὰν μουσικὸ ὄργανο, κτλ., ἐπισκόπηση τῶν ὁποίων γίνεται ἀπὸ τὸν D. Wiles, *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge 2007. Βλ. καὶ M. Coldiron, “Masks in the Ancient and Modern Theatre”, *New Theatre Quarterly* 18 (2002) 393–94.

28. Γιὰ τὴν πολυχρωμία καὶ σπουδαιότητα τῶν θεατρικῶν ἐνδυμασιῶν ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῶν παραστάσεων, βλ. Green στὸ *Theatre in Ancient Greek Society* (βλ. σημ. 15), 163, 166. “Στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ πέμπτου αἰῶνα”, ὅπως γράφει, “τὰ τραγικὰ κουστούμια ἀρχισαν νὰ ἀπομακρύνονται ἀπ’ ὅ,τι θὰ μπορούσε νὰ φοριέται ἐκτὸς τῆς σκηνῆς, καὶ νὰ ἀναπτύσσουν τὴ δική τους κουλτοῦρα καὶ συμβάσεις μὲ τὰ δικά τους ἐπίπεδα σημασίας” (αὐτ., σ. 174). Βλ. καὶ τὴ συμβολὴ τοῦ Green στὸ *Greek and Roman Actors* (σημ. 2 παραπάνω), σ. 97. Δὲν θὰ μπορούσε κανεὶς παρὰ νὰ συμφωνήσει μὲ τὸν εἰδικότατο ἀρχαιολόγο καὶ ἱστορικὸ τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, μὲ μόνη ἐπιφύλαξη τὴν πολὺ χαμηλὴ χρονολόγηση τῆς ἀπομάκρυνσης τῶν θεατρικῶν κουστουμιῶν ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ ντύνονταν οἱ Ἀθηναῖοι, ἐν ὅψει τῶν ἀρχαίων ἀναφορῶν στὰ θεατρικὰ ἐνδύματα τοῦ Αἰσχύλου (π.χ., Ἀρ. Βάτρ. 1061–62· Ἀθῆν. Ι 21d· Πολυδεύκ. 7, 51.6, 60.12).
29. Sifakis, “Children in Tragedy”, *BICS* 26 (1979) 67–80, καὶ “Τὰ παιδιὰ στὴν ἀρχαία τραγωδία”, *Μελέτες γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο*, Ἡράκλειο 2007, 85–116.

ἂν καὶ ὅχι πάντα), στέκονταν ἀντικριστὰ πρὸς τοὺς θεατὲς³⁰ καὶ κινουῦνταν μὲ κινήσεις μετρημένες ποὺ ἀντιστοιχοῦσαν στὴν ἔμμετρη καὶ συχνὰ συμμετρικὴ ἐκφορὰ τοῦ λόγου τους, δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ εἶναι ντυμένοι σὰν σύγχρονοι — πλούσιοι ἢ μὴ — πολίτες.

Θὰ μποροῦσα νὰ ἐπικαλεστῶ παράλληλα ἀπὸ διάφορες θεατρικὲς παραδόσεις, ἀλλὰ θὰ περιοριστῶ σὲ ἓνα ἄλλο “κλασικὸ” θέατρο μὲ μυθολογικὲς πλοκές, ποὺ συχνὰ συγκρίνεται μὲ τὴν τραγωδίαν,³¹ τὸ Θέατρο Νῶ τῆς Ἰαπωνίας, οἱ ἀρχὲς τοῦ ὁποίου ἀνάγονται στὸν 14ον αἰ.). Τὰ δραματικὰ πρόσωπα καὶ ἐδῶ φοροῦν προσωπεῖα καὶ βαρύτιμα, πολυτελῆ ἐνδύματα, τὰ παλαιότερα ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι σήμερα μουσειακὰ ἀντικείμενα (Εἰκ. 9–10). Ὡστόσο, καὶ στὸ κατὰ τρεῖς αἰῶνες μεταγενέστερο Καμπούκι, ὅπου τὰ προσωπεῖα ἔχουν ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ παχὺ στρῶμα βαφῆς τοῦ προσώπου, ποὺ ἀφήνει τὰ μάτια καὶ τὸ στόμα νὰ κινουῦνται (ἀλλὰ ἀποκαλύπτει σχεδὸν ὅσο καὶ τὸ προσωπεῖο τὸν τύπο καὶ τὸ ἦθος τοῦ δραματικοῦ προσώπου), οἱ ἐνδυμασίες παραμένουν θεαματικὰ πλούσιες, παρὰ τὸν κατὰ πολὺ ἀστικότερο καὶ λαϊκότερο χαρακτήρα τοῦ θεατρικοῦ εἵδους (Εἰκ. 11). Ὅπως γράφει ἓνας μελετητὴς τοῦ σύγχρονου Καμπούκι, στὸ θέατρο

30. Καὶ πάλι ὁ Peter Hall μᾶς δίνει μιὰ διεισδυτικὴ παρατήρηση ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ σκηνοθέτη ποὺ ἔχει ἀνακαλύψει τὴ σημασία καὶ λειτουργία τοῦ ἀρχαίου προσωπείου: “Τὸ ἄλλο ἐνδιαφέρον πρᾶγμα σχετικὰ μὲ τὶς μάσκες εἶναι ὅτι δὲν μποροῦν νὰ κοιτάζουν ἢ μιὰ τὴν ἄλλη· στ’ ἀλήθεια δὲν μπορεῖς νὰ κατευθύνεις τὶς μάσκες” (βλ. σημ. 1). Ἀπὸ τὴ σκοπιὰ του ὡς ἀρχαιολόγου καὶ ἱστορικοῦ τοῦ θεάτρου, ὁ Richard Green περιγράφει τὴ μορφή τοῦ Ἀγγέλου στὴ γνωστὴ ἀγγειογραφία τοῦ Οἰδίποδα ἀπὸ κρατήρα τῶν Συρακουσῶν (Trendall – Webster, *Illustr. Gr. Drama*, III.2.8· Green – Handley, *Εἰκ. ἀπὸ τὸ ἀρχ. θέατρο*, σελ. 45· Taplin, *Pots & Plays*, ἀρ. 22) ὡς ἐξῆς: “Ἡ χειρονομία (του) δείχνει καθαρὰ ὅτι ἀπευθύνεται στὸν βασιλιά, τὸν Οἰδίποδα, ἀλλὰ εἶναι γυρισμένος γιὰ νὰ ἀντικρίσει τὸν θεατὴ: παίξει γιὰ τὸ κοινό” (*Greek and Roman Actors* [σημ. 2], 108).

31. Τὴν ἀρχὴ ἔκαμε ὁ Albin Lesky: “Noh-Bühne und griechisches Theater”, *Maia* 15 (1963) 38–44 (= *Gesammelte Schriften* [Βέρνη & Μόναχο, 1966] 275–280). Βλ. ἐπίσης P. Arnott, *The Theatres of Japan*, Λονδῖνο 1969, Mae J. Smethurst, *The Artistry of Aeschylus and Zeami: A Comparative Study of Greek Tragedy and Nô*, Princeton NJ, 1989. Πβ. καὶ τὴ χρήσιμη σύγκριση τοῦ G. Ley, “Aristotle’s *Poetics*, Bharatamuni’s *Natyasastra*, and Zeami’s Treatises: Theory as Discourse”, *Asian Theatre Journal* 17 (2000) 191–214.

αυτό “τὰ κοστούμια δὲν εἶναι ἀπλὸς ρουχισμός· εἶναι μέρος τῆς παράστασης”.³²



Εἰκ. 9–10. Ἀριστερά: ἐπενδύτης (Uwagi) γυναικείου ρόλου τοῦ θεάτρου Νῶ, ἀπὸ χρυσο-ποίκιλτο μετάξι, τῆς περιόδου Edo, 1750–1850, στὸ Museum of Art τῆς Φιλαδέλφειας τῶν ΗΠΑ. Δεξιά: ἐπενδύτης τοῦ θεάτρου Νῶ, ἀπὸ μετάξι καὶ μεταλλικὴ κλωστή, 1750–1800, στὴν Πινακοθήκη τοῦ Πανεπιστημίου Yale. (Φωτο. Museum of Art καὶ Πινακοθ. Yale).

Τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, ἡ σχέση τοῦ Καμπούκι μὲ τὸ Νῶ ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν σχέση τῆς Νέας κωμωδίας μὲ τὴν τραγωδία. Ἀξίζει

32. Iwao Kamimura στὸ Shunji Ohkura, *Kabuki Today. The Art and Tradition*, Τόκυο 2001, 152. “Ἐνα πολὺ ὠραῖο παράδειγμα τῆς λειτουργίας τῆς ἐνδυμασίας, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τὸν χορὸ, γιὰ τὴ θεατρικὴ ὑποδήλωση τοῦ συναισθήματος δίνει ὁ ἴδιος συγγραφέας μὲ τὴν ἀκόλουθη περιγραφή: “Στὸ λεγόμενο Kyōganoko Musume Dōjōji, ἓνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα μουσικὰ κομμάτια χοροῦ στὸ Καμπούκι, οἱ διάφορες φάσεις τῆς ἀγάπης μιᾶς γυναίκας παρουσιάζονται μέσα ἀπὸ μιὰ μουσικὴ σουίτα. Κάθε ἀλλαγὴ φάσης ὑποδηλώνει μιὰ ψυχικὴ ἀλλαγὴ. Ὁ χορευτὴς ἀλλάζει ἐπίσης φορεσιὰ γιὰ κάθε νέα φάση. Ὅμως ἐνῶ τὸ χρῶμα τῆς φορεσιᾶς μεταβάλλεται, τὸ σχέδιό της μένει τὸ ἴδιο, ἂν καὶ μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν μικρὲς παραλλαγές. Μὲ ἄλλα λόγια, ἓνα καὶ μόνο κοστούμι φαίνεται νὰ ἀλλάζει μὲ κάθε φάση τοῦ χοροῦ. Γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ αὐτό, ἓνας kōken, ἢ βοηθὸς (σκηνῆς), τραβάει ἓνα κορδόνι πάνω στὸ κοστούμι καθὼς ὁ χορευτὴς κινεῖται, καὶ τὸ κοστούμι ποὺ ἦταν ὡς τότε ὁρατὸ ‘ξεφυλλίζεται’, ὥστε νὰ ἀποκαλύψει ἓνα ἄλλο διαφορετικὸ χρῶμα ἀπὸ κάτω. Ταυτόχρονα ἡ μουσικὴ εἰσέρχεται σὲ νέα φάση καὶ τὸ κοινὸ ἔχει τὴν αἴσθηση ὅτι μετέχει σ’ ἓνα ὄνειρο ποὺ ἀλλάζει μὲ μεγάλη ταχύτητα” (αὐτ. σ. 184, βλ. ἐδῶ Εἰκ. 12).

λοιπὸν νὰ παρατηρήσουμε ὅτι καὶ στὶς σχετικὰ λίγες ἀπεικονίσεις σκηνῶν Νέας κωμωδίας ποὺ σώζονται σὲ καλὴ κατάσταση — κυρίως ψηφιδωτά — συναντοῦμε, ἀπροσδόκητα θὰ ἔλεγα, πλούσιες ἐνδυμασίες. Αὐτὸ ἰσχύει γιὰ τὰ τοὺς δύο πίνακες τοῦ Διοσκουρίδῃ ἀπὸ τὴν Πομπηΐα μὲ σκηνές ἀπὸ τὶς *Συναριστώσεις* (Εἰκ. 11) καὶ τῇ *Θεοφορουμένη* τοῦ Μενάνδρου,³³ καὶ γιὰ τοὺς πολὺ μεταγενέστερους πίνακες ἀπὸ τὰ δάπεδα τῆς “Οἰκίας τοῦ Μενάνδρου” στὴ Χωράφα τῆς Μυτιλήνης μὲ σκηνές ποὺ ἀποδίδονται μὲ ἐπιγραφές σὲ ἑνδεκα κωμωδίες τοῦ ποιητῆ.



Εἰκ. 11. Ψηφιδωτό, μὲ τὴν ἐπιγραφή ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ, ἀπὸ τὴν Πομπηΐα στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης· εἰκονίζει σκηνὴ ἀπὸ τὴν πρώτη πράξι τῆς κωμωδίας τοῦ Μενάνδρου *Συναριστώσαι* (βλ. σημ. 33).



Εἰκ. 12. Ἡθοποιὸς τοῦ σύγχρονου Καμπούκι σὲ ρόλο ἐρωτευμένης νέας γυναίκας (βλ. σημ. 32).

33. Τὰ ψηφιδωτά τοῦ Διοσκουρίδῃ ἔγιναν ἴσως τὸν πρῶτο αἰῶνα π.Χ., ἀλλὰ ἀνάγονται σὲ πρῶιμα ἑλληνιστικὰ πρότυπα, βλ. T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy*, 3η ἔκδ. ἀναθ. καὶ ἐπηυξ. ἀπὸ τοὺς J.R. Green καὶ A. Seeberg (*BICS Suppl.* 50.1–2) Λονδῖνο 1995, τόμ. 1, σ. 94, XZ 37, 39, τόμ. 2, σ. 186, 3DM 1–2. Βλ. ἐπίσης Webster & A.D. Trendall, *Illustrations of Greek Drama*, Λονδῖνο, 1971, σ. 145, V. 1–4, καὶ Green & E.W. Handley, *Εἰκόνες ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ θέατρο*, Ἡράκλειο 1995, σσ. 82–84, εἰκ. 50 (*Συναριστώσαι*: Γυναῖκες ποὺ παίρνουν τὸ πρωινό τους).

Σὲ κάθε πίνακα εἰκονίζονται σχεδὸν κατ' ἐνώπιον τρεῖς χαρακτηῖρες, τῶν ὁποίων τὰ ὀνόματα ἐπιγράφονται, ἐπίσης, στίς ἑξὶ ἀπὸ τὶς ἔνδεκα παραστάσεις. Εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον ὅτι στίς ὀψιμες αὐτὲς ἀπεικονίσαις (τέλη τοῦ 3ου αἰ. μ.Χ. ἢ καὶ ἀργότερα),³⁴ ὄχι μόνο οἱ γέροντες, ἀλλὰ καὶ οἱ νέοι ἄνδρες καὶ οἱ δοῦλοι φοροῦν ποδῆρεις χιτῶνες μὲ διακοσμήσεις.³⁵ Ἡ ἀκραία αὐτὴ σύμβαση, ποὺ ἀπομακρύνει ἀκόμα περισσότερο τὰ θεατρικὰ κουστούμια ἀπὸ τὴν πραγματικὴ ἀμφίεση τῶν ἀντίστοιχων χαρακτηῖρων στὴν Ἀθήνα ἢ ἄλλα μεγάλα ἀστικά κέντρα τῆς ἐλληνορωμαϊκῆς ἀρχαιότητος, ἀντιστοιχεῖ μὲ τὴν ἀνάλογη ὑπερβολὴ στίς ἐνδυμασίες τοῦ σύγχρονου Καμπούκι, ἐπίσης ἀπομακρυσμένου κατὰ τρεῖς καὶ περισσότερο αἰῶνες ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς του (βλ. σημ. 32 καὶ Εἰκ. 12).

Ο ΤΗΛΕΦΟΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΚΑΙ Η ΔΙΑΚΩΜΩΔΗΣΗ
ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Ὑπὸ τὸ φῶς τῆς προηγούμενης συζήτησης μποροῦμε ἴσως νὰ ἀντιληφθοῦμε καλύτερα τὴν ἐπιμονὴ τοῦ Ἀριστοφάνη στὴ σάτιρα τοῦ Εὐριπίδη γιὰ τὰ “κουρέλια” (ῥάκια, ῥακώματα, τρύχη, λακίδες, σπάργανα [= ταινίες, ἐπίδεσμοι]) μὲ τὰ ὁποῖα, ὅπως φαίνεται, ἐντυσε ὁ τραγικὸς ποιητὴς τὸν Τήλεφο στὴν ὁμώνυμη τραγωδία. Ὁ Τήλεφος ἦταν βασιλιάς τῆς Μυσίας ἀπὸ μεγάλη γενιά: γιὸς τοῦ Ἡρακλῆ καὶ τῆς Αὐγῆς (κόρης τοῦ βασιλιᾶ τῆς Τεγέας Ἀλέου), μυθικὸς ἰδρυτὴς τῆς Περγάμου, ὅπου καὶ λατρευόταν ὡς ἡμίθεος (Παυσαν. 3, 26.10·

34. S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouvès, *Les mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*, (*Antike Kunst*, 6. Beiheft 1970) 12–13· Webster, *Monuments Illustrating New Comedy* (βλ. σημ. 33), τόμ.1, σσ. 88 κέξ., XZ 7, κέξ., τόμ. 2, σ. 469, 6DM 2.

35. Λεπτομερὴς περιγραφή τῶν προσωπειῶν στὸ *Les mosaïques de la Maison du Ménandre*, σσ. 63–73, τῶν ἐνδυμασιῶν στίς σσ. 74–83. Ἐπειδὴ πολλὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῶν ἀπεικονίσεων ἐπανερχονται ἀπὸ πίνακα σὲ πίνακα (δηλαδὴ ἀπὸ ἔργο σὲ ἔργο, ἀνάλογα μὲ τοὺς τυπικοὺς δραματικοὺς χαρακτηῖρες ποὺ ἀπεικονίζονται), εἶναι μᾶλλον βέβαιο ὅτι οἱ ψηφοθέτες δὲν ἐργάστηκαν ἀπὸ μνήμης, ἀλλὰ χρησιμοποίησαν ἀντίβολα (σχεδιαστικὰ ὑποδείγματα), τὰ ὁποῖα εἶχαν τὴν ἔμμεση καταγωγὴ τους σὲ παραστάσεις τοῦ Μενάνδρου κατὰ τοὺς αὐτοκρατορικοὺς χρόνους (ὄχι κατ' ἀνάγκην στὴ Μυτιλήνη).

5, 13.3.9) τουλάχιστον ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν Ἀτταλιδῶν.³⁶ Ὁ Παυσανίας, ἐπίσης, ἀναφέρει ὅτι στὸ Παρθένιον ὄρος κοντὰ στὴν Τεγέα, ὅπου γεννήθηκε ὁ ἥρωας,³⁷ τέμενος δείκνυται Τηλέφου (καὶ ὁ Καλλίμαχος ὀνομάζει τὸ Παρθένιον ἱερὸν ὄρος Αὔρης).³⁸

Ἦταν, ἐπομένως, ὁ Τήλεφος, ὅχι μόνο ἓνας μέγας ἥρωας, ἀλλὰ καί, κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη, ὁ μῦθος τοῦ ἦταν ἰδιαίτερα πρόσφορος γιὰ διασκευὴ σὲ πλοκὴ τραγωδίας σύμφωνα τὶς ἀρχές ποὺ ὁ ἴδιος ἀναπτύσσει στὸ κεφάλαιο 13 τῆς *Ποιητικῆς*, καταλήγοντας μὲ τὴ διαπίστωση ὅτι τεκμήριο τῆς ὀρθότητος τῶν ἀρχῶν ἐκείνων εἶναι αὐτὸ ποὺ ἤδη συμβαίνει: *πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηριθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδία συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τηλέφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι* (1453a 17–22). Τραγωδίαις ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὸν μῦθο τοῦ Τηλέφου, μὲ τοὺς τίτλους *Τήλεφος* καί/ἢ *Μυσοί*, ἔγραψαν οἱ τρεῖς μεγάλοι τραγικοὶ καὶ πολλοὶ ἄλλοι.³⁹ Ἀλλὰ ὁ Ἀριστοφάνης διακωμωδεῖ τὸν Εὐριπίδη, σὰν νὰ ἦταν ὁ πρῶτος καὶ μόνος τραγικὸς ποιητὴς ποὺ παρουσίασε τὸν βασιλιὰ ἀπὸ τῆς Μυσίας στὸ θέατρο ὡς ρακένδυτο ζητιάνο (*Ἀχ.* 412–34, πβ. *Βάτρ.* 842, ὅπου ὁ Αἰσχύλος ἀποκαλεῖ τὸν Εὐριπίδη *πτωχοποιὸν καὶ ῥακιοσυρραπτάδην*).

Ὅταν ὅμως διδάχθηκε ὁ Τήλεφος τοῦ Εὐριπίδη (438 π.Χ.), εἶχαν προηγηθεῖ ὅχι μόνο ὁ Τήλεφος, ἀλλὰ καὶ ὁ *Φιλοκτήτης* καὶ οἱ *Πέρσαι* τοῦ Αἰσχύλου. Στὸ παλαιότερο μάλιστα ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἔργα τοῦ Αἰσχύλου, ὁ Ξέρξης ἐμφανίζεται ἀξιοθρήνητος πρὸς τὸ τέλος τῆς τραγωδίας καὶ ἀρχίζει τὸν *κομμό*, ποὺ μοιράζεται μὲ τὸν Χορὸ ὡς τὸ

36. Προσφάτως μάλιστα, ἡ Ἀμερικανίδα ἀρχαιολόγος, Pamela A. Webb, ὑποστήριξε ὅτι ὁ περίφημος Βωμὸς τοῦ Διὸς στὴν Πέργαμο λειτουργοῦσε καὶ ὡς ἱεῶν τοῦ Τηλέφου: “The Functions of the Sanctuary of Athena and the Pergamon Altar (the Heroon of Telephos) in the Attalid Building Program”, στὸ K.J. Hartswick & M.C. Sturgeon (ἐπιμ.), *Στέφανος. Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgeway*, Φιλαδέλφεια 1998, 241–54.

37. Εὐρ. *Τήλεφος*, ἀρχὴ προλόγου: *Αὔρη γὰρ Ἀλέου παῖς με τῷ Τιρυνθίῳ / τίκτει λαθραῖος Ἡρακλεῖ· ξένου δ’ ὄρος / Παρθένιον, ἔνθα μητέρ’ ὠδίνων ἐμήν / ἔλυσεν Εἰλείθνια, γίγνομαι δ’ ἐγὼ* (ἀπ. 696, 4–7 Kann.).

38. Παυσ. 8, 54.6.12. Καλλίμ. *Εἰς Ἀήλον*, 70.

39. Ὁ Ἀγάθων καὶ ὁ Ἰοφῶν, τὸν πέμπτον αἰῶνα· οἱ Κλεοφῶν, Μοσχίων καὶ Νικόμαχος, τὸν τέταρτο καὶ τὸν τρίτο αἰῶνα.

τέλος τοῦ ἔργου, μὲ τίς λέξεις: *ἰὼ ἰὼ, δύστηνος ἐγὼ ...* (908). Ἀργότερα δείχνει τὴ φορεσιά του: *ὁρᾷς τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ἐμᾶς στολᾶς;* (βλέπεις τί ἔχει ἀπομείνει ἀπὸ τὴ φορεσιά μου; [1018]) καὶ *πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾷ κακοῦ* (ἔσκισα τὸν πέπλο μου σὰν μᾶς βρῆκε τὸ κακό [1030]). Κι ἀκόμα ζητᾷ ἀπὸ τὸν Χορὸ νὰ πράξει τὸ ἴδιο: *πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῇ χειρῶν.* / (Χο.) *Ἀνία, ἀνία* (σκίσε τὸν πέπλο στὸν κόρφο σου μ' ὅλη τὴ δύναμη τῶν χειρῶν σου. / [Χο.] *Θλίψη, θλίψη* [1060]). Πρέπει ὅμως νὰ ἐκληφθοῦν τὰ παραπάνω χωρία κατὰ κυριολεξίαν; Νομίζω πὼς ὄχι. Πρῶτα πρῶτα, ἡ ἀπάντηση τοῦ Χοροῦ στὴν προτροπὴ τοῦ Ξέρξη νὰ κορυφώσει τὸν θρῆνο σκίζοντας τοὺς πέπλους του δὲν ὑποδηλώνει ἀνταπόκριση. Ἐπειτα, πὼς θὰ μποροῦσε ἡ ἐμφάνιση τοῦ νικημένου Πέρση βασιλιᾶ ποὺ θρηνεῖ γοερά — δηλαδή τραγουδεῖ πλαισιωμένος ἀπὸ τὸν Χορὸ — νὰ μοιάζει μὲ τὴν ἐμφάνιση ἑνὸς ἐξαθλιωμένου κοινοῦ θνητοῦ; Οὔτε καὶ θὰ μπορούσε, ὅμως, στὴ συγκεκριμένη δραματικὴ περίσταση νὰ εἶναι βασιλικὴ καὶ μεγαλοπρεπής. Εἶναι φανερό ὅτι ἔχομε νὰ κάνομε μὲ μιὰ θεατρικὴ σκηνὴ ποὺ βρίσκεται στοὺς ἀντίποδες τοῦ ρεαλισμοῦ, καὶ τὸ κλειδί γιὰ νὰ τὴν προσεγγίσουμε μᾶς τὸ δίνει ὁ Αἰσχύλος ὡς χαρακτηῖρας τοῦ Ἀριστοφάνη στοὺς *Βατράχους*, ἀπευθυνόμενος στὸν Εὐριπίδη:

(Αἰ.) *Κάλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι· καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολλὴ σεμνοτέροισιν.*

Ἀμοῦ χρηστῶς καταδείξαντος διελυμῆν σὺ. (Εὐ.) *Τί δρᾷσας;*

(Αἰ.) *Πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι' ἀμπισχών, ἦν' ἐλείνοι τοῖς ἀνθρώποις φαίνοντ' εἶναι.* (Βάτρ. 1060–64)

(Αἰ.) Καὶ οὕτως ἢ ἄλλως εἶναι φυσικὸ οἱ ἡμίθεοι νὰ μεταχειρίζονται πρὸ μεγάλους λόγους· γιὰ καὶ τὰ ροῦχα τοὺς εἶναι πολλὰ πρὸ μεγαλόπρεπα ἀπὸ τὰ δικά μας. | Πράγματα ποὺ ἐγὼ δίδαξα καθὼς ἔπρεπε, ἀλλὰ ἐσὺ τὰ ἴκαμες χάλια. (Εὐ.) Τί ἔκαμα δηλαδή; | (Αἰ.) Πρῶτα πρῶτα, τύλιξες τοὺς βασιλιάδες μὲ κουρέλια, γιὰ νὰ φαίνονται ἀξιολύπητοι στοὺς ἀνθρώπους.

Ὁ Ἀριστοφάνης, λοιπόν, ἐπικρίνει διὰ στόματος Αἰσχύλου τὸν ρεαλισμὸ τοῦ Εὐριπίδη.⁴⁰ Δυστυχῶς αὐτὸ δὲν μᾶς εἶναι ἀρκετὸ γιὰ νὰ

40. Ἄσχετο ἂν ὁ πρεσβύτερός του Κρατῖνος εἶχε σατιρίσει τὸν Ἀριστοφάνη σὰν μιμητὴ τοῦ Εὐριπίδη: *Τίς δὲ σὺ; κομψὸς τις ἔροιο θεατῆς. / Ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων* (Κρατ. 342 Kassel–Austin).

φантаστοῦμε πῶς μπορεῖ νὰ ἦταν ντυμένος ὁ Τήλεφος στίς πιὸ σχηματοποιημένες παραστάσεις τοῦ Αἰσχύλου ἢ τοῦ Σοφοκλῆ ἀπὸ τὴ ρεαλιστικότερη τοῦ Εὐριπίδη.

Ἐνα χωρίο, ὥστόσο, ἀπὸ τὸν *Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῷ* μᾶς δίνει μιὰ νύξη σχετικὰ μὲ τὴν ἐμφάνιση ἐπὶ σκηνῆς μεγάλων ἡρώων ποὺ βρίσκονταν σὲ ὁδυνερὴ θέση. Στὴν ἀφήγησή του γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ὁ Οἰδίπους ἐτοιμάστηκε γιὰ τὸ τέλος του, ὁ Ἄγγελος τὸν περιγράφει νὰ κάθεται κοντὰ σὲ μυθικὰ καὶ μυστικὰ ὁρόσημα στὸ ἄλσος τοῦ Κολωνοῦ, καὶ κατόπιν νὰ ἐλευθερώνεται ἀπὸ τὴ βρώμικη φορεσιά του καὶ νὰ ζητᾷ ἀπὸ τίς κόρες του νὰ τοῦ φέρουν νερὸ ἀπὸ κάποια πηγὴ γιὰ νὰ λουστεῖ καὶ νὰ κάμει νεκρικὲς χοές:

καθέζετ'· εἴτ' ἔλυσε δυσπινεῖς στολάς,
κάπειτ' αὖσας παῖδας ἡνώγει ῥυτῶν
ὑδάτων ἐνεγκεῖν λουτρὰ καὶ χοάς ποθεν. (1597–99)

Μιὰ συνώνυμη ἔκφραση πρὸς τὸ δυσπινεῖς στολάς συναντοῦμε στὸν Ἀριστοφάνη:

ἀλλ' ἢ τὰ δυσπινῇ θέλεις πεπλώματα,
ἂ Βελλεροφόντης εἶχ' ὁ χολὸς οὔτοσί; (Ἀχ. 426–27)

Εἶναι στίχοι ποὺ λέει ὁ Εὐριπίδης στὸν Δικαιοπόλι, δείχνοντάς του κάποιο προσωπεῖο (*pace* Olson). Καὶ οἱ δύο λέξεις, *δυσπινής* (= ρυπαρός: *δυσ+πίνος*) καὶ *πεπλώματα* (ποιητικὴ μορφή τοῦ *πέπλος*) ἀπαντοῦν κυρίως σὲ τραγικὰ χωρία καὶ ἀπὸ ἐκεῖ ἔχουν περάσει στὸν Ἀριστοφάνη καὶ τὰ σχόλιά του, στὰ σχόλια τοῦ Αἰσχύλου (ἢ δευτέρου), καὶ σὲ λεξικά (Σουΐδας, Ψευδο-Ζωναράς).⁴¹ Φαίνεται ὅμως ὅτι δὲν εἶναι μόνο ποιητικὲς οἱ παραπάνω ἐκφράσεις, ἀλλὰ καὶ κάτι περισσότερο: ἄτυποι τεχνικοὶ ὅροι ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἐμφάνιση τῶν τραγικῶν ὑποκριτῶν. Πιὸ συγκεκριμένα, τὸ ἐπίθετο *δυσπινής* ἀναφέρεται πάντοτε — μὲ μία μόνο ἀξιοπρόσεκτη ἐξάιρεση — σὲ θεατρικὰ κουστούμια ἡθοποιῶν, οἱ ὅποιοι ὑποδύονται σπουδαῖα πρόσωπα ποὺ βρίσκονται σὲ δεινὴ θέση. Ἐνδεικτικὸ εἶναι τὸ παρακάτω χωρίο ἀπὸ τὸ *Ὀνομαστικὸν* τοῦ Πολυδεύκη:

41. Ἡ φράση *δυσπινῇ πεπλώματα* ἔχει ἀποθησαυρισθεῖ ὡς ἀδέσποτο τραγικὸ ἀπόσπασμα (ἀρ. 42 N).

Καὶ σκευὴ μὲν ἡ τῶν ὑποκριτῶν στολή. (...) Οἱ δ' ἐν δυστυχίαις ὄντες ἡ λευκὰ δυσπινῇ εἶχον, μάλιστα οἱ φυγάδες, ἡ φαιὰ ἡ μέλανα ἡ μήλινα ἡ γλαύκινα· ῥάκια δὲ Φιλοκτῆτον καὶ Τηλέφον ἡ στολή. (...) τῆς (γυναικός) δ' ἐν συμφορᾷ ὁ μὲν συρτός μέλας, τὸ δὲ περίβλημα γλαύκινον ἡ μήλινον (4.115, 4.117, 4.118).

Σκευὴ ὀνομαζόταν ἡ ἐνδυμασία τῶν ὑποκριτῶν. [...] Ὅσοι βρίσκονταν σὲ καταστάσεις δυστυχίας εἶχαν ἐνδύματα ἡ λευκὰ ρυπαρά — κυρίως οἱ φυγάδες — ἡ σταχτιά ἡ μαῦρα ἡ ὑποκίτρινα ἡ γκρι-μπλέ· ῥάκια ὅμως ἦταν ἡ ἐνδυμασία τοῦ Φιλοκτῆτη καὶ τοῦ Τηλέφου. [...] Ὁ συρτός (μακρὸς χιτῶνας) τῆς γυναικὸς σὲ συμφορᾷ ἦταν μαῦρος καὶ τὸ ἐπίβλημα γκρι-μπλέ ἡ ὑποκίτρινο.

Εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον ὅτι ὁ Πολυδεύκης, ἡ μᾶλλον ἡ ἐλληνιστικὴ πηγὴ του ἐδῶ, ἀναφέρει ἕναν ὁλόκληρο κώδικα χρωματικῶν διαβαθμίσεων, ἀπὸ τὸ λερωμένο λευκὸ καὶ τὸ ὑποκίτρινο τοῦ μήλου ὡς τὸ σταχτί, τὸ γκρι-μπλέ καὶ τὸ μαῦρο, ποὺ χαρακτηρίζαν τὴν ἐμφάνιση ἐπὶ σκηνῆς τῶν ἐν δυστυχίαις. Πρόκειται γιὰ κάτι ἀνάλογο δηλαδή, ἂν καὶ πολὺ ἀπλούστερο, πρὸς τὴ χρήση τῶν χρωμάτων στὸ ἱαπωνικὸ Καμπούκι (βλ. σημ. 32). Σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια μαρτυρία, τὰ ῥάκια εἶχαν καθιερωθεῖ ὡς στολὴ τοῦ Τηλέφου καὶ τοῦ Φιλοκτῆτη,⁴² προφανῶς μετὰ τὴ διδασκαλία τοῦ Τηλέφου ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη (καὶ ἀργότερα ἄλλων ἔργων τοῦ ποιητῆ: *Βελλεροφόντης, Οἶνεύς, Φιλοκτῆτης, Φοῖνιξ*, πβ. Ἀρ. Ἀχ. 418–29).

Τέλος, ἡ ἐξάιρεση τῆς χρήσης τοῦ ὅρου *δυσπινής*, ποὺ σημείωσα λίγο πιὸ πάνω, ἐντοπίζεται σὲ ἕνα χωρίο ἀπὸ τοὺς *Βίους σοφιστῶν* τοῦ Φλαβίου Φιλοστράτου (2, 567.8–568.9), ὅπου διαβάζουμε ὅτι ὁ Ἀριστοκλῆς ἀπὸ τὴν Πέργαμο (2ος αἰ. μ.Χ.) ἄρχισε πολὺ νέος νὰ σπουδάζει τοὺς ἀπὸ τοῦ *Περιπάτου λόγους*, ὥσπου σχετίστηκε μὲ τὸν Ἡρώδη τὸν Ἀττικὸ καὶ ἔκτοτε προτίμησε νὰ ἀκολουθήσει τὴν καριέρα τοῦ ρήτορα καὶ σοφιστῆ. Ὅσον καιρὸ λοιπὸν ἐφιλοσόφει, ἦταν στὴν ὄψη *αὐχμηρός* (ξερακιανός, βρώμικος), *τραχὺς* τὸ εἶδος (μὲ μορφὴ ἀγριωπῆ), *δυσπινής* τὴν ἐσθῆτα (μὲ βρώμικα ροῦχα). Ὅταν ὅμως ἐς τοὺς σοφιστὰς *μετερρῶν* (μεταπήδησε), ὅπως γράφει ὁ Φιλόστρατος,

42. Ἄν καὶ αὐτὸ δὲν ἐπαληθεύεται ἀπὸ τὸν Λουκιανό: ὅμοιοι μάλιστα φαίνονται τοῖς τραγικοῖς ὑποκριταῖς, ὧν πολλοὺς ἰδεῖν ἔνεστι τέως μὲν *Κέκροπας* δῆθεν ὄντας ἡ *Σισύφους* ἡ *Τηλέφους*, διαδήματα ἔχοντας καὶ *ξίφη* ἐλεφαντόκοπα καὶ ἐπίσειστον κόμην καὶ *χλαμύδα χρυσόπαστον*... (*Ὀνειρος ἡ Ἀλεκτρῶν*, 26. 10–14).

ἔβγαλε ἀπὸ πάνω του τὴν ἀγριάδα τῶν ρύπων (τὸν αὐχμὸν ἀπετρίψατο) καὶ ἔμπασε στὴ ζωὴ του ὅλες τὶς ἀπολαύσεις: λύρες, αὐλούς, τραγούδια· κι ἄρχισε ἀπερίσκεπτα νὰ συχνάζει στὰ θέατρα καὶ νὰ ἀποζητᾷ τὸν ἀπόηχό τους (ἀτάκτως ἐς τὰ θέατρα ἐφοίτα καὶ ἐπὶ τὴν τούτων ἡχώ).

Αὐτὸ ποὺ ἔχομε ἐδῶ εἶναι ἡ μεταφορὰ ἐνὸς θεατρικοῦ ὅρου στὴν περιγραφὴ τῆς ζωῆς ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ ἐθεάτριζε ἐπιδεικτικὰ τὶς φιλοσοφικὲς του φιλοδοξίες μὲ τὸ ντύσιμο καὶ τὴν ἐμφάνισή του γενικότερα. Ὅταν μεταπήδησε στὴ δευτέρα σοφιστικὴ,⁴³ ὁ Ἀριστοκλῆς ἀπέβαλε τὴν δυσπιπῆ του ἐσθῆτα. Ἀλλὰ ὁ Φιλόστρατος δὲν μᾶς λέει ἂν υἱοθέτησε νέους τρόπους θεατρικότητας ποὺ νὰ συμβαδίζουν μὲ τὴν ἐπιδεικτικὴ ρητορικὴ.

Ἡ μελέτη τῆς θεατρικότητας εἶναι μιὰ σχετικὰ νέα περιοχὴ τῆς κοινωνικῆς ἱστορίας ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς μελέτης.⁴⁴ Ἀλλὰ θεωρῶ χρήσιμο νὰ ὑπενθυμίσω τὴ μεταφορικὴ περιγραφὴ ἀπὸ τὸν Πλούταρχο τῆς φυγῆς τοῦ Δημητρίου τοῦ Πολιορκητῆ ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς ἐπικείμενης μάχης μὲ τὸν Πύρρο (κοντὰ στὴ Βέροια), ποὺ κατέληξε στὴ φυγὴ του καὶ ἀπὸ τὴ Μακεδονία (288 π.Χ.). Μὲ ὅρους καθαρὰ θεατρικούς, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι εἰς βάρος τῆς ἱστορικῆς ἀκρίβειας ἀλλὰ δίνουν ἔντονη αἴσθηση δραματικότητας, ὁ Πλούταρχος διηγεῖται ὅτι, ὅταν τοῦ εἶπαν πῶς οἱ Μακεδόνες εἶχαν κουρασθεῖ νὰ πολεμοῦν ὑπὲρ τῆς ἐκείνου τροφῆς καὶ πῶς ἔπρεπε νὰ φύγει γιὰ νὰ σωθεῖ, ὁ Δημήτριος παρελθὼν ἐπὶ σκηνήν, ὥσπερ οὐ βασιλεὺς, ἀλλ' ὑποκριτῆς, μεταμφιέσσεται χλαμύδα φαιὰν ἀντὶ τῆς τραγικῆς ἐκείνης, καὶ διαλαθὼν ὑπεχώρησεν (μπαίνοντας στὴ σκηνή [του], ὅχι σὰν βασιλιάς ἀλλὰ σὰν [νὰ ἦταν] ἡθοποιός, ἀλλάζει ροῦχα βάζοντας μιὰ χλαμύδα σταχτιά ἀντὶ τῆς τραγικῆς ἐκείνης [δηλ. πορφυρῆς ἢ μεγαλόπρεπης], καὶ χωρὶς νὰ τὸν ἀντιληφθοῦν ἔφυγε κρυφά [Δημ. 44.9–10]).⁴⁵

Τὸ φαιόν, θυμόμαστε, ἦταν χρῶμα ποὺ φοροῦσαν τὰ τραγικὰ πρόσωπα ἐν δυστυχίαις.

43. Ὁ ὅρος αὐτὸς ὀφείλεται στὸν Φιλόστρατο, *Βίοι σοφ.* 1, 507.2.

44. Βλ. τώρα τὸ ἐξαίρετο πρόσφατο ἔργο τοῦ Ἀγγελου Χανιώτη, *Θεατρικότητα καὶ δημόσιος βίος*, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο 2009.

45. Ὁ Καβάφης ἀπομακρύνεται λίγο ἀπὸ τὸ γράμμα τοῦ Πλουτάρχου, ἀλλὰ ἀποδίδει θαυμάσια τὸ πνεῦμα τῆς περιγραφῆς: *Μὲ ροῦχ' ἀπλά / ντύθηκε γρήγορα καὶ ἔφυγε. / Κάμνοντας ὅμοια σὰν ἡθοποιός / πὸν ὅταν ἡ παράστασις τελειώσει, / ἀλλάζει φορεσιά κι ἀπέρχεται* (“Ὁ Βασιλεὺς Δημήτριος”).